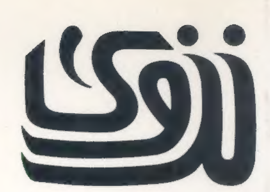
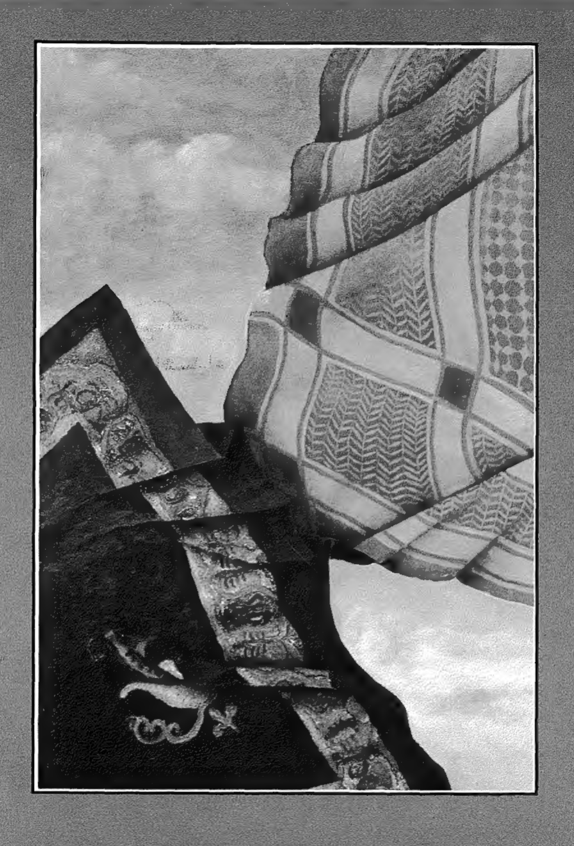


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد العاشر أبريل ١٩٩٧ م - ذوالقعدة ١٤١٧هـ

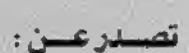
■ الأزهار البرية في عُمان ■ القصيدة العربية الجديدة
■ اللّواح الخروصي ■ الموسيقى التقليدية العُمانية ■
الحياة بحثا عن السرد ■ نقد أدبي أم صرف أدبي ■
في أدب غادة السمّان ■ وجوه عديدة لشهرزاد ■
نهاية العلم ■ واقرأ: ايف بونفوا - سيرجي يسينين -
عبدالمعطي حجازي - جواد الأسدي - فرنسيس بيكون
- علي باعوين - جمال القصاص - محمد سيف الرحبي -
عفيفي مطر - د. هـ. لورنس - بودلير - فوزية السندي
- ياسين النصير - نجيب العوفي - البرتو مورافيا -
علي الصوافي ـــ ...وأسماء وموضوعات أخرى.



▲ من أعمال الفنانة أسـماء المعمـري ـ سلطنة عمان

◀ الغلاف الأول: من أعمال الفنان محمد نظام ـ سلطنة عمان







رئيس مجلس الإدارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد العاشر ابريل ١٩٩٧م
الموافق ذو القعدة ١٤١٧هـ

تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : في عُمان ريال واحد.
في الخارج : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :
- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو مايعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣



العُصاب الشعري

يتساءل العربي المتلقي للشعر المعاصر والمستقبل له قراءة وسماعا عما آل إليه مصير الشعر، هو (العربي) المسلح بذاكرة إيقاعية ونظمية يحتل الشعر في تخومها مركز الثقل والانشاد والمسامرة. مركز الهجاء والمديح والرثاء والنسيب. يتساءل عبر كل مناسبة أو غير مناسبة عن هذا المصير الصعب الذي آل إليه ربيب ذاكرته وتوأم روحها وأجيالهما المتعاقبة بدوا وحضرا.

يتساءل وهو ينظر الى ذلك التشظي المريع الذي أخذ بالشعر العربي وبعثره الى قصائد فيها الكثير من الانفلات من ربقة ذاكرته المعهودة، الى مقاطع ومشاهد ونصوص واخلاط أشكال أدبية، الى قصائد نثر. وإن كانت تحمل صدى الماضي لكنها تقطع أواصره في أكثر من وريد ووتد وزحاف، وهو في تساؤله وحيرته هذين زائغ بالدرجة الأولى أمام حركة الأشكال وعنف اندفاعها الى المجهول.

كان على الثقافة العربية التي كان الشعر منها (مستودع هذه الثقافة وتاريخها) أن تأتي الضربة القوية في قلب هذا الشعر واشكاله وروحه التي وصلت كالحياة العربية الى النمط والتكلس والاجترار.

ولم يعد للماضي الشعري العربي المشرق من استمرارية تؤشر الى وجود أو احتمال وجود.. هذا الهرم الذي أصاب مركز الشعرية الكلاسيكية ربما عجل بولادة الأشكال الجديدة واندفاعها بوعي أو غير وعي الى تحطيم صنمية اللغة وثبات الدلالات بالمعنى المتعارف عليه وأفولها، واستمرار بعض الأقلام في تلك الدائرة التقليدية لم يعد لها من صدى يذكر الا في التندر والفكاهة،وعملية الصاقها بالماضي الكبير لا تقود إلا الى عظمة تلك العهود الشعرية الغاربة وتفاهة حاضر اجترارها وتقليدها في عملية اقتلاع بعيدة عن الزمن والتاريخ.

•••

يستمر الشعر الجديد في اجتراح مغامرته مبحرا في المناطق الصعبة للوجود البشري ويستمر في الوقت نفسه صب اللعنات عليه من

أكثر من جهة وصوب إلا قلة قليلة.

يستمر الشقاق والانفصال بين أطراف النزاع في الوقت الذي تستمر فيه الحياة العربية نحو مجهولها الخاص مندفعة الى الطرف الأقصى من هاوية مصير لا قاع له ولا قرار. فكأنما هذا الشعر المدان تعبير طبيعي عن شروخ هذه الحياة وتصدعاتها التي لا تحصى. فلماذا لا يكون له الحق في التجريب والاختبار والتجاوز. رغم ما يشوب البعض منه من غثاثة وسوء تعبير وجهل بتاريخ اللغة وطاقات عملها!؟

كل الفعاليات البشرية من أدبية أو علمية، أو هندسية أوطبية.. الخ. تمارس حقها في التجارب والاختبارات ولها نصيب الفشل والنجاح كأي ممارسة بشرية ولا ترتفع أصوات الاستنكار واللعن إلا على الممارسة الابداعية في الشعر.

وهو بلا شك تأكيد آخر على مركزيته في الذاكرة العربية، كون ذلك أيضا لا ينفي مشروعية الدفاع عن المنجز الابداعي الهام فيه والذي لو استقبله نقد موضوعي في اطار حضاري (ليس شلليا أو عشائريا) لغذى الذاكرة العربية المنكوبة بدم جديد ومساءلة جديدة. يبقى هذا الأمر قائما ضمن هذا التصور حتى لو اندفع الشعر الجديد في مسالك من العدم والفوضى بالمعنى الأصيل الخلاق، تلك الفوضى التي هي قرينة التجريب والتي يصفها (كلود ليفي شتروس) بقنطرة البحث عن نظام أفضل للأشياء. وذلك العدم والمنفى والوّجد الممزق والعزلات النائمات على شواطىء البحار، تلك الأشياء التي لا يستقيم أوّد أي ثقافة حقيقية إلا باختراقاتها المقدسة.

لم يكن الأدب العربي الكلاسيكي أيضا إلا مخترقا بهواجس هذا الوجود المضطرب روحا وشكلا حسب الفترات والأزمنة والشخوص، ولم يكن أسير الوظيفية الساذجة لمفهوم الأدب والشعر إلا في جوانبه الضعيفة . إذ يطمح الجديد الى الاستفادة من ذلك الميراث الروحي مقرونا باستلهام الحياة والمعيش المعاصر، الحي

واليومي، فذلك هـو الاستمرار الابداعي في روح الأمة التي أوشك البلاء أن يسود جنبات حياتها.

●●●

يختلط المشهـد الشعري العـربي ويغيم، ويلتبس، ليس في ذهـن متلقيه أو قـارئه بالمعنى العـادي فحسـب وإنما يحتـدم السجـال والصراع ويصـل حـد الالغاء المتبـادل بين أطـراف منتجيـه ومبدعيه، فـلا تتداخل موجاتـه وتتحاور في سياق ابـداعي حقيقـي وانما تنبنـي وجهـة وعي تفتعـل القطيعة والتفرد المطلق بأشكال مختلفة، من انبثاق أجيال ومجمـوعات متـوهمة، يصل وهـم تفردهـا واعتدادهـا بمثالها الابداعـي حد العصبيـة التي لا تلين ولا تتنازل عـن حق السحق والتفـوق. ينطبق هذا التلميح على أطراف الشعر الحديث أو معظمها، المتقـدم والمتـأخر منهـا، فـالمتقـدم يزعـم السبـق والأصالـة والخبرة وغير ذلك الذي لا يراه الـلاحق المنضوي تحت لواء أكثر جدة وهامشية واختراق.

وفي زحمة هـذا المشهـد يضيـع شعـر مهـم وتنكسر رؤى وتجارب كانت ربما ستسـاعد على اخصاب الشعرية العربية وتجذيرها.

●●●

ليست عصبية الشعـر الجديد أو القصيـدة النثـرية وحـدها التـي تمارس نفـي الآخـر أو تهميشه فقـد سبقت قصيـدة التفعيلة، دعـك من شعـر العمـود الخليلي المعروف، الى هـذا الالغـاء والتهميش بزمـن طويل ، فقد مارسـت حقا شبه مطلـق في احتكار الشعـرية العـربية ومنـابرهـا وإعلامها ونقدها. فجـاء الرد الصاعق لاحقا بما يتساوى أو يـزيد وينقـص مع حجـم الاجحاف والعشوائيـة التي مـارسها السـابقون. وانحشر جـدل الشعـر بهذا المعنـى في زوايـا ضيقـة واستقطابـات عصبية لا ترى شيئـا خارج ذاتها ومثـالها المسبـق. والشـاعـر قبـل أن يستـوي ويـلامس قـدرا من نضـج وتأمـل واستقلاليـة تفكير لابـد غـارق في تلـك العصبيـة واغـراء جماعيتها التي توهم بـالحماية والأمان الشعري السهل، بما يعنيه مـن ترويج اسم وكتـابة يشبه الربح السريع في عالم التجارة والمقاولات.

الشـاعر الـلاحـق أو الجديـد.. الخ. في هـذا السياق ينقلب على نفسه وأطروحته التي تحاول اجتراح عزلـة وهامشيـة ورفض لجماعـة، يرى أنها ذات منحـى قطيعي. عكس شاعر المرحلـة السابقة الذي يتواءم مع مشروع وهم جماعي لم يلبث أن أصابه العطب والانكسار أمام اختبارات الوقائع والتاريخ.

هـل يتمخض في خضـم هـذا المشهد العصبـي شعـر حقيقـي أو يتجـاوز بـانفتـاح الحوار على الاتجاهات والرؤى والحياة التي لا يمكن تعليبها في قالب أو مثال!.

سيف الرحبي







المحتويات

ترسل المقالات باسْم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

الأزهار البرية في شمال عُمان



الأزهــــار مفتــــاح البهجة والنظر فهي بوجـودها تضيف الى المكان بعدا استثنـائيا خـاصا ويتـأتى هـذا الحضور للأزهار حيث يكون وجودها في المكـان الصعب هو مصدر حيـويتها ومصدر انطلاقتهـا بمعنى أوفى حين يكـون الانسان هـو المحتاج لأن يفتـح عينيـه نحو زهـرة أو شجـرة انزرعـت في أرض جـرداء يستصعـب معـه انتشـارهـا إلا ضمـن منظومة الحماية والتكيـف بحيث تستطيع هذه الأزهـار أن تـداري نفسها مـن قسـاوة الطقـس ولهيبه الدائم.

فـالأزهـار والأشجـار عمومـا نتـاج البيئـة بكـل تعقيداتها وظروفها فقد تنبـت زهـرة هنا ولا تنبت هناك. وقـد تطلع زهرة وتكبر ولكنها تظـل معلقة بين تـربـة شحيحـة الماء وهواء مشمـس يـذيـب الصخر، لهذا فالأزهار مهما كـانت نوعيتها تعتبر أساسا من أسس الوجود فهي عنصر مهم للأدوية والأقـوات البشريـة والحيوانيـة كما أنها مـورد طبيعي نفسي للبيئة والانسان.

ولأهميــة الأزهـــار البريــة في سلطنـــة عمان خصوصا المناطق الشماليـة منها والذي احتواها بحـث خـاص اسمــه «الأزهـار البريـة في شمال عُمان» أصدرته حكـومة السلطنة بالتعـاون مع الباحث البريطاني جيمس منـدفيل الذي عاش في عُمان وتنقـل في ربوعهـا متـابعـا بعين البـاحـث والخبير ما ينبت مـن أزهار برية . وقـد ساهمت الرسامة البريطانيـة دوروثي بوفي أيضا في رسم جميع الأزهار التي احتواها البحث ولأهمية مادة البحث وتعـريفها بتلـك الأزهار إرتـأينا لطـول مادته أن نختصر ما احتواه بحيث يعطي صورة معـرفية لبعـض أنـواع الأزهـار هذا لصعـوبـة حصرها في موضع واحد.

أخذ علماء العالم يقدرون أهمية نباتات المناطق العمانية الشمالية تقديرا متزايدا منذ ما يربو على ١٠٠ عام وذلك لما وفر لهم الخبير الفرنسي أوشر ايلوى من عينات حصل عليها سنة ١٨٣٨م وأدركوا بسرعة أن لنباتات هذه المناطق مكانا فريدا لانها حلقة الوصل بين ما ينبت في جنوب الجزيرة العربية ويعتبر أفريقي الأصل وبين أنواع النباتات الآسيوية المتواجدة شرقا في منطقة الخليج العربي. ومن المثير للاهتمام أيضا أن الجبال العمانية المنعزلة قد نشأت وتطورت فيها من أنواع النباتات ما ليس به لغيرها من مناطق المعمورة، إلا أن أغلب هذه المناطق العمانية بقيت خارج نطاق الأبحاث العلمية الجدية حتى السبعينات من قرننا هذا حين بادرت الجهات الحكومية بتوجيهات سامية من حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المفدى بتنفيذ برنامج شامل للتنمية الاجتماعية والاقتصادية. ان جلالة السلطان مدرك تمام الادراك أن للمعرفة الصحيحة لموارد الوطن الطبيعية أثرا كبيرا في النهوض بالمجتمع فأمر بالشروع في إجراء مسح يخص أنواع حيوانات السلطنة ونباتاتها.

ومن الأرجح عند القيام بمثل هذه الأبحاث تعليق الأهمية الكبرى على منطقة الجبل الأخضر التي تعد اقليما فريدا من بين أقاليم العالم فبدأ فريق مسح حيوانات عمان ونباتاتها بأعماله في تلك المنطقة سنة ١٩٧٥ وتم نشر نتائج المسح في شهر مارس عام ١٩٧٧ في تقرير خاص لمجلة الدراسات العمانية. أما من تشرف منا بالمساهمة في أعمال المسح فعرفنا بعد وقت قصير أن نتائجه قد تكون الاستفادة منها على نطاق أوسع. ان الشعب العماني مقبل على زيادة علمه بالموارد والمنتجات الطبيعية لوطنه الذي يجري العمل في تحسين المواصلات بين بعض مناطقه التي كانت الجبال والأراضي الوعرة تعزلها سابقا، وبدأ زوار البلاد ينظرون الى النباتات والحيوانات العمانية الجميلة النادرة ويسألون: ما اسم هذه الزهرة أو هذا الطير أو ذلك الحيوان؟ فقامت الجهات المختصة بالتعاون مع الباحث في القيام تلبية لمثل هذه المطالب والأسئلة - بجمع بعض نتائج المسح المذكور وتدوينها في مجموعة من الكتب والأبحاث المصورة التي قد تدل الناس الى معرفة أعمق بالبيئة العمانية وما لها من حيوانات نفيسة ونباتات نادرة .

هدف هذا البحث و تنظيمه:

يستهدف هذا البحث معاونة الطالب والزائر غير الخبير للمناطق العمانية على معرفة الزهور البرية الأكثر انتشارا في شمال عمان بواسطة الصور التي رسمتها الفنانة العالمية دوروثي بوفي هذا الرسم الدقيق الجميل وأخذت بوفي معظم صورها هذه عن عينات حية بعث بها فيما بعد الى قسم علم الحيوان والنبات لدى المتحف البريطاني لاثبات تسمية أنواعها وقامت بهذا العمل في المتحف الآنسة دوروثي هيلكوت المتخصصة بدراسة النباتات العربية والتي ساهمت خبراتها الواسعة في الوصول بهذا الكتاب الى ما له من مستوى علمي رفيع. وتنقسم أنواع النباتات الوارد وصفها في هذا البحث الى قسمين يتضمن أولهما النباتات ذات الزهور الملونة الجميلة ويحتوي ثانيهما على أنواع النباتات كثيرة الانتشار في عُمان فهي ذات أهمية كبيرة للبيئة العمانية، ولو كان غرض البحث الرئيسي أن يكون دليلا على أصناف الأزهار البرية يستنفعه غير الخبير فمن المأمول أنه يفيد أيضا طالب العلم الجاد فيما يخص نباتات عمان ويعاون من يزورون الربوع العمانية الجبلية من خبراء راغبين في التعرف السريع على أهم ما ينبت فيها. لكنه جدير بالذكر أن بعض الفصائل السائدة في المناطق العمانية بما فيها أنواع العشب لا يرد وصفها في هذا البحث.

أمـا المنطقة الجيوغرافية المسماة بشمال عمان فمحورها الجبل الأخضر وما يحيطه من سهول وسيوح، فلا تدخل فيها صحاري السلطنة ولا محافظة ظفار التي تختلف نباتاتها عما يتواجد في الشمال اختلافا ما.. كما لا تدخل فيها المناطق الواقعة في الشمال الاقصى فيما وراء الخط الاستوائي رقم ٢٥ وان كان بعض ما يأتي الدليل به مفيدا لمعرفة نباتات تلك المناطق أيضا.

رتبت أنواع النباتات ترتيبا يقلد نظام (بينشم وهوكر) الذي يساعد الطالب على ادراك الأنساب الفصيلية. ولم يكمل في المتحف بعد إثبات تسمية عدد قليل من النباتات الوارد تصويرها في بحثنا هذا، وقد تكون بعضها أنواعا غير موصوفة حتى الآن، الا أننا أدخلناها في البحث لكونها مما يعثر عليه المسافرون والزوار الذين يرغبون ولا شك في معرفة أسماء الفصائل التي تنتمي إليها وان لم تتم جميع الأعمال العديدة لتسميتها العلمية الرسمية.

الأسماء العربية للنباتات :

أما الأسماء العربية التي تسمى بها النباتات في بحثنا هذا فاكثرها حسب ما حصل عليه أعضاء فريق مسح حيوانات عمان ونباتاتها الجاري عام ١٩٧٥م، ويعني ذلك أنها مأخوذة من مواطنين عمانيين يتكلمون باللغة العربية المحلية. ولكن أعضاء الفريق لم يتمكنوا من زيارة جميع أنحاء السلطنة فيما توافر لهم من وقت ولم يستطيعوا جمع

كافة الأسماء المحلية الشعبية لجميع أنواع النباتات فقد يسمع مستخدم هذا البحث عدة أسماء صالحة تختلف عما يرد فيه كما أنه من المعروف في جميع بلدان العالم أن مقدار المعرفة بالنباتات وبأسمائها يختلف من انسان الى آخر وقد تحول قوة رغبة بعض أهالي القرى في معاونة الطالب دون تدقيق معلوماتهم فيما يخص النباتات . الا أن كثيرا من أسماء النباتات في عُمان وفي غيرها من الأقطار العربية يعود عودة صالحة الى ما ذكرته كتب عربية قديمة تم تأليفها في القرن التاسع بعد الميلاد ولا تقتصر بعض هذه الكتب (أمثال كتاب النباتات لأبي حنيفة الدينواري المتوفى سنة ٨٩٥م) على تسمية النباتات فحسب بل ويرد فيها أيضا وصف علمي دقيق لهذه النباتات.

تحديد المنطقة ووصف مناخها وأنواع النباتات الموجودة في أنحائها:

ان سلسلة الجبال الرئيسية الواقعة في شمال عُمان لهي أهم مايميز الطبيعة الجيولوجية لهذه المنطقة ويقرب ارتفاع قمتها وهي الجبل الأخضر من ٣٠٥٠ مترا عن سطح البحر. وينحدر الجبل الأخضر انحدارا حادا من الجهة الشمالية غير أن سفوحه من الجهة الجنوبية أقل حدة فلم يسمح انحدار هذه الأراضي الجبلية للأتربة بالتراكم والترسب الا أن التربة الغرينية في بعض الأودية بين سفوح الجبال قد تكون عميقة .. أما مناخ هذه الجبال فقاحل أو شبه قاحل وان كانت البرودة تزيد عما يعم سهول عُمان وسيوحها زيادة ملحوظة وتصل الرطوبة في المرتفعات الى درجة عالية نسبية، إلا أن المجموع السنوي للأمطار الهاطلة على أعلى قمم الجبال لا يزيد على ٣٧٥ مليمترا، غير أن هذه الأمطار قد تنزل سيولا هائلة جارفة في الأودية وتؤدي الى شلالات رائعة تنحدر من منحدرات الجبال الشمالية وان كانت قصيرة المدة.

ان عدد الجداول الدائمة الجريان قليل، وإن سالت المياه تحت حصى الوديان فتظهر فوقه من مكان الى آخر. وقد تنزل درجة الحرارة في الجبال العالية الى الصفر أيام الشتاء غير أن جو هذه الجبال دافئ أو حار في أكثر الأوقات، كما تعتبر الأراضي المنخفضة الواقعة جنوب الجبال بادية صحراوية قد يقل ما يمطر عليها في العام عن ٧٥ مليمترا.

ان الكثير من النباتات المتواجدة في السهول والسيوح وعلى سفوح الجبال غير المرتفعة في شمال عُمان افريقي الأصل والطابع، وليس ذلك من العجيب لأن الجزيرة العربية جزء من تكوين القارة الأفريقية الجيولوجي ولأن صدع البحر الأحمر قام في زمن غير بعيد بالفصل الجيولوجي بينهما. ومن الظاهر أن هذه النباتات الافريقية بما فيها شجر السنط السائد وصلت الجزيرة العربية وانتشرت فيها قبل هذا الانفصال الجيولوجي فيرى الزائر المتجول تشابها واضحا بين مظهر سيوح عُمان وما لها من شجر السنط وبين مناظر بعض السهول الافريقية الشرقية الا أن الأراضي العمانية أشد قحولة من معظم المناطق الافريقية الشرقية، الأمر الذي يمنع نشوء أمثال الأعشاب الموجودة هناك.

لا يعيش أكثر ما ينبت في صحاري عُمان الا موسما واحدا أو عاما واحدا ولا يزدهر الا لمدة قصيرة وتتمثل هذه النباتات الصحراوية أغلب الوقت بذورا تقاوم الجفاف وتتجنب أقصى درجات الحرارة والبرد وقحولة البادية الشديدة. وتنبت هذه النباتات نبتا سريعا فتزهر وتثمر قبل مرور أسابيع قليلة على هطول الأمطار التي قلما تسقط على الصحراء ومما يذكر أن هذه النباتات قد أصبحت لها وسائل كيميائية وطبيعية لتقدير رطوبة التربة المحيطة بها وذلك لعدم النبت الا عند توافر المياه الكافية. أما النباتات التي تعيش العام كله فأضحت قادرة على تخفيض خسارة الماء فتطرح أوراقها أو غيرها من أطرافها فلا تنمو الا عند استئناف الأمطار فتوفر المياه. ولشجر السنط الكثير الانتشار ولبعض الأشجار الكبيرة الأخرى جذور طويلة تمتد الى ان تمتص المياه الجوفية التي تقع بأعماق الأرض حتى في أيام القيظ والتي لا تتوصل اليها جذور الأشجار والنباتات النائية. وكذلك في وديان عُمان الشمالية المرتفعة عن سطح البحر ارتفاعا يتراوح بين ٣٥٠ مترا و١٠٥٠ مترا أنواع مختلفة من النباتات بما فيها بعض الأشجار المزدهرة في السيوح أمثال السمر والسدر والغاف.

لكن ان التربة في هذه الوديان أكثر حجرا ورطوبة منها في البادية فلنباتاتها طابع خاص. وعند جريان المياه بالقرب من سطح قيعان الأودية الحصوية تعيش مجموعات غزيرة من الحبن (Nerium mascatense) كما ينبت شجر التين البري على ضفاف الأودية الحجرية نبتا قويا، وتنبت كزبرة البئر والسراخس من فصيلة (Pteris) على حواف الافلاج في المناطق الزراعية. أما شجر الفرفار (Tecomella) الذهبي الزهور فنادرا ما يعيش في مثل هذه الأماكن كما يعد غيره من الشجيرات من ذات الزهور الملونة الجميلة أمثال القفص (Acridocarpus) قليل الانتشار في هذه المواقع أيضا.

لكن أنواع النباتات الموجودة في الترب الحجرية على المنحدرات الجبلية الحادة الواقعة فوق هذه الأودية تختلف اختلافا ملحوظا عما ذكرناه حتى الآن فشجر

السنط قصير القامة هنا وقليل الانتشار ويحل محله شجر ثان غريب وهو شجيرة الأسبق (Euphorbia larica) السمينة والعديمة الأوراق والتي يستلفت النظر ما لها من فروع خضراء فاتحة منتصبة ونسغ أبيض لزج يسيل من أي شق أصيبت الشجيرة به وتعد هذه الشجيرة مثلا مثاليا للنبتة العصارية المعمرة والحافظة للماء في المناطق القاحلة.. وعلى هذه المنحدرات الجبلية أيضا تنبت أنواع من اللباب والحرق أو الصومر البنفسجي الزهور (Lavandula subnuda) كما ينتشر الكبر بأزهاره البيضاء انتشارا واسعا بين الصخور.

أما فيما يتراوح ارتفاعه من ١٢٠٠ متر الى ١٣٠٠ متر على المنحدرات الشمالية للجبل الأخضر فهناك أشجار أخرى يكثر نبتها في المرتفعات ومنها البوت (Reptonia) والعتم وتأخذ أشجار الوديان الصغيرة المحجوبة من الشمس والرياح تماثل الغابات فيصل طول بعضها الى ٨ أمتار. ويعيش شجر العلعلان (العرعر) على مستوى يرتفع عن البحر ١٥٠٠ متر فصاعدا غير أنه يزدهر أفضل ازدهاره في المرتفعات العليا. ومن الشجيرات الكثيرة الوجود بين الأشجار النابتة على هذا المستوى شجيرة النمت (Sageretia spiciflora) التي لها فواكه يصلح أكلها وشجيرة الحنقلان (Euryops) المركبة بأزهارها الصفراء اللامعة وشجيرة الكلبان (Ebenus) بزهورها الصفراء والحمراء الجميلة وشجر الشحص (Dodonaea) كما ينبت السرخس الصغير (Cheilanthes) في ظل الصخور الكبيرة ويشرع ما ينبت في الأراضي الخالية بتنوع ويغزر كما ينتشر فيها عدد من الأعشاب المعمرة.ومما يجذب المقبل على تصوير الزهور البرية الى هذه الأماكن نوعان ممتازان أولهما البنفسج البري الصغير (Viola cinerea) وثانيهما الفصيلة (Dionysia mira) التي لها أزهار صفراء فاتحة تشبه زهر الربيع والتي تنبت على منحدرات الجبال.

ويزدهر العلعلان (العرعر) في المرتفعات الحجرية التي تذروها الرياح والتي يزيد ارتفاعها عن سطح البحر على ٢٣٠٠ متر وشكل العلعلان في هذه المواقع يشبه نصف الكرة كما يصل طوله الى ١٠ أمتار وتنبت بينه كتل من الأعشاب وبعض الشجيرات الصغيرة في الأتربة الحجرية.

لأنواع النباتات الجبلية الموجودة فيما يزيد ارتفاعه على ١٠٠٠ متر أهمية علمية خاصة لأن الكثير منها آسيوي الأصل وينتسب انتسابا قريبا الى ما ينبت وراء مياه الخليج في المناطق الايرانية وحتى في جبال هيمالايا. وانتماء عدة أنواع من الحيوانات القاطنة في المناطق العمانية الشمالية الى أنواع مماثلة تعيش في القارة الآسيوية يدعم ما نراه من هذه العلاقات النباتية الأصلية بين المناطق الشرقية للجزيرة العربية وقارة آسيا. ومن المحتمل أن ربطا بريا كان يصل الجزيرة العربية بالاراضي الواقعة حاليا عبر بحار الخليج قد يعود زمنه الى ما لا يزيد على ٢٠٠٠٠ عام، وربما كانت أحوالـه الجوية أكثر اعتدالا مما نعرفه الآن فسمحت لأنواع النباتات والحيوانات بالتنقل الحر من منطقة الى أخرى واضطرت هذه الأنواع الى البقاء منعزلة منفصلة في جبال عُمان الأكثر برودة ورطوبة عندما أمست الأحوال القاحلة تعم معظم مناطق الجزيرة العربية.

حفظ النباتات

ومما يحدو بنا الى شيء من التفاؤل بنتائج مسح الحيوانات والنباتات الجاري عام ١٩٧٥م أن حالة النباتات البرية في مرتفعات الجبل الأخضر حالة طبيعية لا يزعجها البشر والبهائم الا في منطقة السيق ولا شك أن حدة منحدرات الجبال ووعورتها كانتا وراء بقاء هذه الحالة الجيدة وعدم اتلافها، ولكن نباتات المنطقة الجبلية سيعرضها لأخطار الازعاج والاتلاف استقرار السلطنة وبناء الطرق في الأراضي النائية وتنمية الزراعة فيها الذي يعتبر كله أمرا ضروريا مستحسنا لا مفر منه الا أن الحكومة العمانية معترفة بهذه الأخطار فتتخذ التدابير اللازمة لاقامة عدد من الحدائق والمناطق الخاصة التي تقدر حيوانات عُمان ونباتاتها على البقاء فيها وحيث لا يقلقها شيء ولا يعرضها أحد للانقراض.

وعلى من يهتمون بدراسة النباتات البرية في عُمان من طلاب وزوار. ألا ينسوا ان النباتات في مثل هذه المنطقة القاحلة عرضة دائما لا لشدة الأحوال الجوية وقساوة البيئة فحسب بل ولتزايد الأنشطة البشرية وانتشارها أيضا. وقد يخيل الينا أن النباتات المزدهرة على المرتفعات العالية منعزلة سالمة، غير أن المسافرين في هذه الجبال ليس لهم الا عدد محدود من الطرق والدروب والممرات فإذا اقتطفوا عينات مما ينبت بجوار هذه الدروب وذهبوا بها تناقص عدد الزهور البرية الى أن تفنى.

فالمطلوب والمرجو من كل من يرغب في دراسة الأزهار البرية أينما نبتت ان يصورها أو يرسمها في مكانها وألا يقلعها، ولا ريب أن حسن تلبية هذا الطلب سيمكن غيره من الناس من الالتذاذ بجمال الزهور ويؤدي الى حفظ نباتات تندر على وجه المعمورة وقد لا توجد الا في الربوع العمانية.

الخيمران

من فصيلة الحوذان Clematis orientalis

ان هذه النبتة المتسلقة كثيرة الانتشار في جبال شمال عُمان فيما يزيد ارتفاعه عن سطح البحر على ٢٠٠٠ متر حيث تتسلق غيرها من الأشجار والشجيرات. ولا يزال العمل جاريا لدى المتحف البريطاني في دراسة عينات مزهرة منها لتسميتها اسما علميا الا انه من الأرجح انتماؤها الى الفصيلة الكبيرة المذكورة أعلاه. أما أزهار هذه النبتة فلا تويجات لها غير أن ورقات كأسها البيضاء تشاكل التويجات. ولعناقيد فقيراتها الحاملة للبذور حسك ريشي طويل. ويسمي أهالي الجبال العمانية هذه النبتة بالخيمران وقد تزهر في الصيف أو الخريف غير أنه سبق لعينات منها في بعض المناطق الجنوبية للجزيرة العربية أن ازدهرت في شهري يناير وفبراير.



الخوشيان

من فصيلة الخردل Diplotaxis harra (Forssk) Boiss

ان انتشار هذه النبتة في صحاري الشرق الأوسط مترامي الأطراف وعيشها عاما واحدا أو أكثر من عام يتوقف على توافر الرطوبة. وتنبت أول نبتها تويجا ورقيا قاعديا يطلع من وسطه ساق قد يبلغ طوله ٣٠ سنتيمترا أو ما يزيد عليه وقد تمتد منها الفروع. ولهذه النبتة اشعار كثيفة عندما تتواجد في الأراضي المنخفضة والبادية غير أن ما يعثر عليه منها في منحدرات الجبل الأخضر يخلو من الشعر أو يكاد. وبإمكاننا تصنيف هذا النوع الموجود على المرتفعات والذي يسميه أهالي الجبال بالخوشيان صنفا ثانيا أو نوعا آخر.



الشري

من فصيلة الخردل Farsetta aegyptia Turra

تنتشر هذه الشجيرة الرمادية القوية انتشارا واسعا في المناطق القاحلة وشبه القاحلة في الشرق الأوسط حيث يصل طولها الى ٨٠ سنتيمترا. أما الأشعار الرفيعة التي تكسوها فقد يكون تطورها تكيفا للبيئة الصحراوية لأنها تساعد النبتة على عكس الحرارة الاشعاعية ومن ثم تخفيض خسارة الماء. ويتراوح لون أزهارها بين الرمادي الرصاصي الذي له شيء من الوردي أو الأصفر وبين ألوان الورد أو الزرقة. وفي عُمان تزدهر هذه النبتة على مستويات يختلف ارتفاعها اختلافا ملحوظا فقد عثر أعضاء فريق المسح على عينات منها كانت نابتة نبتا قويا جدا على الجبل الأخضر في مكان يرتفع عن سطح البحر ٢٢٠٠ متر ولها أزهار زرقاء فاتحة لامعة. وقد يقال لها الشري في المرتفعات الا أن هذا الاسم يخص النبتة (Chrozophora) التي تشاكلها نوعا ولونا مشاكلة ما.



اللصاف

من فصيلة الكبر Capparis mucronifolia Boies

عثر على نوعين على الأقل من فصيلة الكبر في شمال عُمان ويقال لكليهما اللصاف وهو اسم الكبر العربي القديم. أما النوع الذي لا تمثله هذه الصورة والذي يشابه النوع المصور مشابهة قريبة فهو (Capparis spinosa). وينتشر انتشارا واسعا في بلدان الشرق الأوسط كما يجري زرعه في جنوب فرنسا حيث يقتطف الناس براعم أزهاره ويخللونها لانتاج الكبر التجاري. وتتواجد شجيرة اللصاف عادة بين الصخور والأحجار وأزهاره العديدة الأعضاء الذكرية تذبل بسرعة وأشواكها المعقوفة شديدة الوخز فمن الصعب والعسير اخراجها وهي ملتصقة بالملابس أو بالبشرة.

الخفيج

من فصيلة الخردل

Physorrhynchus chaemarapistum(Boiss) Boiss

قد يبلغ طول هذا العضو الطويل من أعضاء فصيلة الخردل قامة الرجل أو ما يزيد عليها، وكثيرا ما ينبت في تراب الوديان الهابطة من منحدرات الجبال الشمالية وعلى مستويات غير مرتفعة جدا. وتعتبر هذه النبتة التي يسميها أهل عُمان بالخفيج أو الخوفيج نوعا شرقيا فينتشر أيضا فيما وراء مياه الخليج من جنوب ايران الى المناطق الشمالية الغربية بالهند.

مقبيل الشمس

من فصيلة الكبر Cleome glaucescens DC. forma

يقال مقبيل الشمس في عُمان لهذه النبتة التي عثر في المناطق الشمالية على ثلاثة أو أربعة أنواع منها بما فيها (Cleome oxypetala) و (Cleome scaposa) والعشبة القوية المصورة هنا. أما اسمها العماني فقد يعود الى نزوع أوراقها نحو نور الشمس.



البيقان

من فصيلـة ورد الصخور Helianthemum Lippii (L.) Pers. يقال البيقان في عمان لهذه النبتـة التي لها أزهـار صفراء فـاتحة وعديـدة الأعضاء الـذكرية وأوراق بيضويـة الشكل وملفوفة الأطـراف وهي شجيرة صغيرة قلما يـزيد طـولها على ٣٠ سنتيمترا وكثيرا ما تنبـت بالقرب من الدروب بين الجبال الصخرية كما تزدهر أيضا في الأماكن الحجريـة بمناطـق أقل ارتفـاعا. وتعـد بين مجموعـة من شجيرات الفصيلة (Helianthemum) التي يسميهـا أعراب الأقطار المتـوسطة والشمالية للجزيرة العربية بالرقروق ويرون الأرض التي تتقوت بها صالحة لكمأة البادية.







السرح

من فصيلة الكبر Maeura crassifolia Forssk

ان هـذا الشجـر الـذي يسمى في جميـع الأنحـاء الاستـوائيـة للجزيرة العربية بـالسرح قصير وكثير العقد وينبت على سفوح الجبال الصخرية وفي وديانها وقـد تصلب فروعها الصغيرة الى أن تصبـح أشواكـا مسننة. أمـا أزهارهـا الخضراء فلا بتـلات تويجيـة لها بل ومـا يطلع ويمتد مـن وسطها ليس الا ورقات الكأس وهي منقسمة الى أربعة أقسام في أعلاها الا أنها تندمج في درنة واحدة في أسفلها.



اليوتين

من فصيلة القرنفل Silene schweinfurthii rohrb

ينبت هذا النـوع من المنثور البري فيما يربو ارتفاعـه عن سطح البحر على ١٦٠٠ متر حيث يسميـه أهل الجبال باليـوتين ويبلغ طولـه نحو ٥٠ سنتيمترا. ولهذه النبتـة ساق أو بضعـة سيقان هيفاء منتصبة لا تستميـل النظر غير أن أزهارها مركبـة تركيبا رفيعـا يجدر بنا التمعـن فيه. واليـوتين يماثـل غيره من أنـواع الفصيلة لأن زهوره تتأثر تأثـرا حساسا بقوة الشمس وبياض النهار وتتكمـش تويجاتها التفافا يشـاكل العقدة فمـن الأفضل فحصـها ضحى أو مساء أو أيام الدجى حين يحسن تصويرها.



الخبيز

من فصيلة الخباز .Malva neglecta Wallr

تعد نبتة الخبز الصغيرة عشبة أوروبية تعيـش عاما واحدا وتنبت على جـانب الطـرق وفي الأراضي الخالية كما أن طـولها قـد يبلغ نحـو ٤٠ سنتيمترا الا أنـه يقصر عادة عـن ذلـك. ويقـال لها الخبيز في بعـض الأقطار المطلـة على الخليج العـربي لما لها من أثمار قـرصية الشكـل تشابـه ارغفة الخبـز. وقيل أن هـذا النوع يحتـوي على حمض التنيك فيستخـدم في بعـض البلدان عـلاجـا شعبيـا للاسهـال ولتخفيـض الالتهاب. ونبتـة قريبـة منها (Malva parviflora).تتواجـد عشبة في عُمان الشمالية وقد تكـون أكثر انتشارا من تخبيز. أما أقســام نموها فمتجعدة وليست لها ملاسة ثمر الخبيز.



البنفسج

من فصيلة البنفسج Viola cinerea Boiss

ان البنفســج العماني الصغير الـذي نـادرا مـا يـزيـد طـولـه على ٥ سنتيمترات كثير الأزدهـار في الصدوع بين الحجـر الجيري في سفـوح الجبال المتراوح ارتفـاعها بين ٤٥٠ مترا و ٢٥٠٠ متر ويستطيـع النبت والنمو في الأمـاكن الحجرية القـاحلة ولا يتناقـص طولا ولا حجما في الأحوال القاسية جـدا. وبما أنه يتواجد أيضا في مناطـق ايران الجبلية فيعد مـن الأنواع الـدالة على وجـود علاقات نبـاتية كـانت تـربط في العصور الجيولـوجية السابقة بين الأراضي الشرقية للجزيـرة العربية وسائر القارة الأسيوية.

المنقاع

من فصيلة الخباز Abutilon pannosum forst. f. schlecht

يقال أحيانا المنقاع لهذه الشجيرة التي قد يبلغ طولها قامة الرجل والتي لاثمارها أخبية مسطحة وشبيهة بالأذن وحاملة للبذور وقد تحتوي كل ثمرة ما بين ٢٠ و ٣٠ من هذه الأخبية

ويجري في بعض البلدان الآسيوية استخراج ليف خيطي من هذه النبتة كما أن أعراب منطقة البحر الميت الأردنية يقومون أحيانا بأكل بذورها. أما منبتها العماني فتزدهر أكثر ازدهارها في الأراضي غير النائية عن مساكن الناس وغير البعيدة عن الضواحي الزراعية.



الكتان

من فصيلة الكتان Linum usitatissimum L.

أما هذه النبتة الرفيعة الهيفاء التي تعيش موسما واحدا ويبلغ طولها نحو ٨٠ سنتيمترا فتم الحصول عليها بين النجاد المرتفعة التي تحيط بمنطقة السيق وهي عينة من الكتان المزروع الشهير ربما فلتت من احدى المزارع في عمان لتنبت نبتة برية، والا فإنها دخلت الأراضي العمانية مع بعض بذور الغلال المستوردة الأخرى. والمعروف أنها مصدر القماش الكتاني المشهور وزيت بذر الكتان اللذين يعدان كلاهما من المنتجات التجارية المهمة القيمة.

الشرحم

من فصيلة الزيزفون Grewia erythraea Schweinf

لهذه الشجيرة الصغيرة القوية التي يسميها أهالي المرتفعات العمانية بالشرحم أزهار جذابة وأثمار حمراء تطلع عناقيد رباعية الأجزاء ويصلح أكلها. وتزدهر ازدهارا حسنا على منحدرات الجبال الصخرية التي تذروها الرياح



القفص

من فصيلة الملبيجية Acridocarpus orientalis E. Guss

ان الأزهار الملونة لهذه الشجيرة الكبيرة العريضة التي يقال لها القفص تستلفت نظر كل من يسافر على ضفاف الأودية الهابطة من المنحدرات الشمالية للجبل الأخضر وعلى الجبال المرتفعة ولهذه الشجيرة أثمار مجنحة تشبه ثمر شجر القيقب ومن المحتمل أن هذه الأجنحة تساعد على بث البذور.



المسكاع

من فصيلة الحسك Fagonia indica Burm.f

ان هذه الشجيرة الصغيرة التي يقال لها المشكاع في عمان تنبت نبتا منتشرا كثيرا على منحدرات الجبال الحجرية غير المرتفعة جدا ولها عدة اشواك مزنمة حادة واثمارها تتمثل بغلف صغيرة من ذات خمس زوايا. ووصفها ابوحنيفة الدينواري (القرن التاسع بعد الميلاد) في كتابه عن النباتات وصفا دقيقا ويسميها بالشكاعى وذلك اسمها العربي القديم.



الرقم

من الفصيلة الغرنوقية (فصيلة ابرة الراعي) Erodium laciniatum (cav). Willd

ان اوراق هذه النبتة الغرنوقية مسننة اسنانا كبيرة ليس لها ما لقريبتها (Erdium cicutarium) من اقسام هدابية رفيعة. وتقبل البهائم على اكل كل من هذين النوعين اللذين يعيشان موسما شتويا واحدا. ويقال الرقم لها في العربية السعودية.

أن اطراف الاثمار المستدقة والشبيهة بالمنقار لهذه النبتة الغرنوقية العائشة عاما واحدا تنشق بالطول فتنقسم الى خمسة صميمات هيفاء تتأثر تأثرا حساسا برطوبة الجو ويعتقد ان ما لها من الالتفاف والاستواء حسب احوال الرطوبة الجوية يساعد النبتة على ادخالها في الارض سعيا وراء الانبات. فقد قام العلماء والخبراء باستعمالها اجزاء حساسة في ادواتهم لقياس رطوبة الجو. ويقال الرقم لهذا النوع في انحاء الجزيرة العربية.



سويب الحمام

من الفصيلة الغرنوقية (فصيلة ابرة الراعي) Geranium mascatenac Boiss

عثر على هذه النبتة البرية الخبير الفرنسي أوشر ايلوي الذي زار منطقة الجبل الاخضر في شهر مارس عام ١٨٣٨م وكان اهل

الغرب في تلك الايام كثيرا ما يسمون البلاد كلها باسم عاصمتها مسقط. فأعطيت عدة انواع جديدة من النباتات الاسم المسقطي. وتفضل هـذه النبتة التـي قد يقال لها شـويب الحمام الامـاكن الظلية البـاردة فتنبت كثيرا حول المزارع والضواحـي في الجبال وامثالها من المواقع المرتفعة وغير البعيدة عن مساكن البشر.



الحـــمض

من الفصيلة الغرنوفية (فصيلة ابرة الراعي) Oxalis corniculata L.

ان نبتـة الحماض من الاعشـاب المعـروفة في البسـاتين والمزارع كما تنبت ايضـا في غيرها مـن المواقع غير المعـزولة وتفضـل هذه النبتـة الاماكن الظليلة حيث تعترش وتـزحف على الارض واضعة جذورها من محل الى آخـر ورافعة سـويقاتها الخضراء البـالغ طـولها بضعة سنتيمترات. والهنـود يستعملـونها دواء لمعـالجة الحمـى وبعـض الامراض الجلدية. ويقال الحماض ايضا للنبتة (Rumex)



الخضف

مـن فصيلة السـذاب (DC) Ruta chalepensis var. bracteosa Boiss.

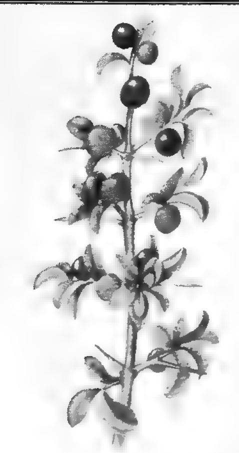
لازهـار هـذه الشجيرة التي قـد يبلـغ طـولها ٧٠ سنتيمترا وتعتبر شواطـىء البحر المتـوسط مـوطنا اصليـا لها تويجات ذات أهـداب وتنبت عشبة على الـدروب وفي اطراف البسـاتين وغيرها مـن الاماكن غير البعيدة عن مساكن الناس. امـا رائحتها الحريفة فمن زيت طيار تحمله اوراقها ويستخـدمه الناس في جميع مواطن النبتـة استخداما طبيا متنوعا. ويقال الخضف للسذاب في منطقة الجبل الاخضر.



من فصيلة النبق المسهل Zizphus spina (L.) Willd.

ان شجر السدر واسـع الانتشار في الجزيرة العربية حيث ينبت نبتا بريا في الاوديـة الهابطة من الجبال الجنـوبية ويزرعه النـاس حتى في المناطق الصحراويـة المتوسطة والشمالية. اما في عمان فانـه من اكثر الاشجار نبتـا على ضفاف الوديان فيصـل طوله الى مـا ليس بقصير. ولهذا الشجر ورق بيضوي الشكل لكل ورقة منـه ثلاثة عروق بارزة تكاد تتـوازى. وينتمي السـدر الى العناب فله ثمـر حجمه حجـم ثمر الكرز ويقال له النبق ويشابه التفـاح ذوقا وتكوينا وتستميل ازهاره

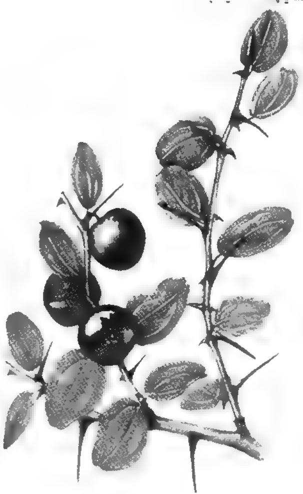
الصفراء الصغيرة اعدادا عديدة من الذباب الذي قد يقوم بتلقيح الشجر. ويختلف حجم اشواك الشجرة البرية اختلافا لكن الشجرة المزروعة تكاد تعدم الاشواك فتثمر اثمارا اكبر حجما. وتتواجد على منحدرات الجبال المرتفعة شجرة اخرى تنتمي الى السدر ولها ورق مماثل الا انها تنبت نبتا مختلفا. اما اسم هذه الشجرة الجبلية الاخرى فيقال لها القصم في مرتفعات عمان الا ان العلماء لم يبتوا بعد في تسميتها اسما علميا ثابتا.



الشحص

من فصيلة شجر الصابون .Dodonaea viscosa Jacq

تنتشر هذه الشجيرة انتشارا واسعا في جبال المناطق الجنوبية والغربية للجزيرة العربية ولا سيما فيما يزيد ارتفاعه على ١٧٠٠ متر عن سطح البحر. ولهذه النبتة التي يتراوح طولها بين متر واحد ومترين اوراق خضراء فاتحة طويلة تستدق نحو قواعدها وهي لامعة كأنها مصقولة. ولها ايضا اثمار مجنحة غريبة ويقوم الناس في بعض البلدان بزراعة هذه الشجيرة بين اشجار الوشيع ويستعمل خشبها الذي يتقارب تعرق اليافه في صنع مقابض الادوات. ويقال لها في عمان الشحص.



النمت

من فصيلة النبق المسهل Sageretia spiciflora (A.Rich.) Hutch & Bruce

يعد النمت من النباتات البرية الستة التي لها علاقة وثيقة خاصة بمرتفعات عمان فهو نبات شرقي مثل بضعة اعضاء من هذه المجموعة التي يقتصر موطنها في الجزيرة العربية على جبال الحجر العمانية . والنمت شجيرة كبيرة لا تعتبر كثيرة الانتشار الا انها مشهورة بأثمارها اللذيذة المرطبة التي يتمتع بها الرعاة والمسافرون والتي يحتمل استخدامها في تحضير المربيات والهلام. وتنبت شجيرة النمت اكثر نبتها في الجبال التي يزيد ارتفاعها عن سطح البحر على ٢٠٠٠ متر.



السلم

من فصيلة البقلية Acacia ehrenbergiana Hayne

ان شجـر السنط اكثـر الاشجـار انتشارا في سيـوح شمال عُمان واراضيها غير المرتفعة وشكل رأســه المسطح يجعل هذه الاراضي تشابه بعض المناطق الافريقية الشرقية مشابهة ما. ومما يذكر ان القارة الافريقيـة وطن هذا النوع الذي ربما تنقل اســلافه برا عبر الاراضي التي كـانت تصـل الجزيرة العربيـة بالقـارة السوداء في عصـور جيولـوجيـة ليست عنـا ببعيـدة. واكثـر انواع السنـط استيطانـا لربوع شمال عُمان نـوع من (Acacia tortolis) يسميه جميع اعراب البادية بالسمـر وكثيرا ما ينبت بين السمر مجموعة من شجيرة السلـم (Acacia ehrenbergiana) التـي تمثلها هـذه الصورة. انما يميز بين النوعين حسب عـدد الشوك او السويقات التي تحمل الاوراق الصغيرة في كل ورقة مـركبة فللسمر.ثلاثة او اربعة ازواج مـن مثل هذه الاشواك بينما ليـس للسلم الا زوج او زوجان.

والنـوع (Acacia ehrenbergiana) شجيرة يتراوح طـولها بين مترين وستـة امتار وتبرز ازهـارها الارجـة والكرويـة الشكل في فصـل الربيـع نحو شهـر ابـريل غير ان السمـر يزهـر في اوائل الصيف. وللنـوعين اشواك حـادة صلبية، ولا تـأكل الابـل فروع السمر ، والسلم بجميع ما لها من شوك كما بلغنا من أخبار بعض المسافريـن والمتجولين في البادية، فـإن شفتي البعير الحساستين القـابضتين تعملان بـدقة لتجنـب صلابـة هذه الاشـواك الحادة فتأخذان الاوراق الطرية الصغيرة من بينها بمهارة عجيبة.

فراخ الحصيني

من الفصيلة البقلية .Astrajalus Sp

يقال فراخ الحصيني في مرتفعـات الجبل الأسود لهذه البقة الملتصقـة بـالأرض والكبيرة الأزهـار ولا يتعـدى منبتهـا المرتفعات العـالية حيث كثيرا ما تـزدهر في الأتربة الغـرينية للبطحوات والأغوار الـواقعة بين الجبال فيكثر انتشـارها في منطقة السيـق وادخلناهـا بحثنا هذا لكـونها مما يعثـر عليه زوار الجبـال والمســافرون فيهـا وان لم يكمـل الخبراء بعـد أبحاثهم ودراساتهم في سبيل تسميتها اسما علميا خاصا.



الكلبان ، الكمعل

من الفصيلة البقلية Ebenus stellata

ان هذه الشجيرة الكثيفة الشوكية والبالغ طولها نحو المتر الواحد تعد من أجمل أعضاء الفصيلة البقلية في المناطق الجبلية التي يزيد ارتفاعها عن البحر على ١٦٠٠ متر وقد تنبت اعداد كثيرة منها على المنحدرات العارية بين الاودية الصغيرة او في النجاد الصخرية. اما ازهارها الشوكية فتشبه الرؤوس وللون تويجاتها الاحمر شيء من الصفرة. واسنان كأسها الخيطية الريشية تعطي الزهرة مظهرا ناعما رفيعا دقيقا الا ان من حاول اقتطاف هذه الازهار ادرك تمام الادراك حسن اجهزة الشجيرة للوقاية. ويعرف لهذه الشجيرة في عمان لونان فللشجيرات المزدهرة في منطقة الجبل الاخضر ازهار حمراء غير ان ما ينبت منها نبتا منعزلا في الجبل الاسود الذي يبعد عن مسقط ٤٥ كيلومترا من الجهة الجنوبية له ازهار يسود فيها اللون الاصفر وليس لها من الحمرة الا قليل. ويسمي اهل عمان هذه الشجيرة بالكلبان او الكمعل.

العشرق:

من الفصيلة البقلية Cassia italica (Mill.) Lam.

ان هذه الشجيرة الصغيرة التي يقال لها العشرق في عمان وغيرها من البلدان العربية تنتشر انتشارا كثيرا في الشرق الاوسط وتطلع اوراقها الصغيرة الخضراء الزرقاء ازواجا يتراوح عددها بين ٣ و٧ ازواج وثمارها قرن مزوي مسطح ولكلا وجهيه عدد من القمم المرتفعة. وكان العشرق من قديم الزمان يستعمل علاجا شعبيا لاسهال البطن فليس له ما للحنظل من اثر ماغص كما انه في السابق ذو اهمية اقتصادية لكونه مصدرا للسنا غير ان السنا الهندية المستخرجة من (Cassia angustifolia) اخذت تحل محله في هذا المجال.

الغاف

من الفصيلة البقلية Prosopis cineraria (L.) Druce

ان شجر الغاف من اكبر الاشجار البرية الموجودة في عمان وينبت في قيعان الوديان من سهل الباطنة الى السيوح المؤدية الى رمال الربع الخالي وله رأس غزير الفروع والاوراق ومدور الشكل فظله حسن وفير كما تأكل البهائم والحيوانات قرونه الطويلة. ان الغاف شجر عظيم تشاكل اوراقه المركبة ورق السنط (السمر) الا انه ليس له ما للسمر من شوك.

شجرة النيلة

من الفصيلة البقلية Indigofera intricata Boiss

تعد هذه النبتة الطويلة الاعتراش على الارض ولا سيما على الرمال الساحلية من انواع (Indigofera) الستة التي عثر اعضاء فريق المسح عليها في شمال عُمان والتي تنتمي جميعها الى شجرة النيلة التي لا يزال اهالي السلطنة يزرعونها مصدرا للصبغ الازرق المعروف.



الضفراء

من الفصيلة البقلية Tephrosia haussknechtii Borum.

يقال الضفراء لهذه الشجيرة الصغيرة والملونة الازهار والنابتة على سفح الجبال غير المرتفعة وتعد اكثر انواع (Tephrosia) الخمسة الموجودة في شمال عُمان انتشارا في المنطقة. ويسمى احد الانواع الاخرى (Tephrosia purpurea) بنفس الاسم في عمان ويعتبر هذا النوع ذا اهمية خاصة لانه موجود في الاقطار الاستوائية لكلا نصفي الكرة الغربي والشرقي. اما في آسيا فيستخدم لتسميم الاسماك بينما يقوم هنود السيمينول (Seminole) في القارة الامريكية باستعمال مادة مستخلصة منه علاجا للرعاف. ويقال العيتمان لنوع آخر من هذه الانواع الخمسة المذكورة وقد يستخدمه الناس في عمان لاغراض طبية شعبية.

* * *

الحياة بحثا عن السرد

بول ريكور

ترجمة: سـعيد الغـانمي *

إن كون الحياة ذات صلة بالسرد أمر كان معروفا دائما، وقد تكرر قوله كثيرا، فنحن نتحدث عن قصة حياة لنصف التواشج بين الميلاد والموت. مع ذلك، فان المماثلة بين الحياة والقصة ليست واضحة في الواقع، ولابد من وضعها تحت طائلة الشك النقدي. وهذا الشك هو عمل كل المعرفة التي استحصلتها العقود القليلة الماضية حول السرد، وهي معرفة يبدو أنها تفصل السرد عن التجربة الحية وتقصره على منطقة الخيال. سنمضي، أولا، لاختراق هذه المنطقة النقدية ونسعى لاعادة التفكير بطريقة أخرى في هذه العلاقة المسرفة في التبسيط والمباشرة جدا بين التاريخ والحياة، تلك الطريقة التي يسهم فيها الخيال في صنع الحياة، بالمعنى البيولوجي للكلمة، اي الحياة الانسانية. اريد ان أطبق على العلاقة بين السرد والحياة حكمة سقراط القائلة ان الحياة بلا عناء لا تستحق ان تعاش.

سأتخذ نقطة بدء لي، حين أدنو من منطقة هذا النقد ملاحظة أحد الشراح: القصص تروى ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تروى. ولتوضيح هذه العلاقة بين العيش والسرد، اقترح ان نبدأ أولا بفحص فعل القص نفسه.

ونظرية السرد التي أزمع مناقشتها حديثة جدا، ما دامت في أرقى صورها تعود الى الشكلانيين الروس والتشيك في العشرينات والثلاثينات، والى البنيويين الفرنسيين في الستينات والسبعينات. ولكنها قديمة جدا، ايضا، بحيث تمكن رؤيتها وقد تجسدت في كتاب «فن الشعر» لارسطوطاليس. صحيح أن ارسطو لم يعرف سوى ثلاثة أجناس أدبية، هي الملحمة والتراجيديا والكوميديا. غير ان تحليله كان من العمومية والشكلية بما يكفي لايجاد متسع للتحولات الحديثة. ومن ناحيتي، لقد استبقيت من «فن الشعر» لارسطو مفهوم بناء الحبكة emplotment المركزي، الذي هو في اليونانية «ميثوس» muthos، إله الاساطير والمرويات، الذي يشير الى كل من الحكاية fable (بمعنى القصة المتخيلة) والعقدة plot (بمعنى حبكة القصة المبنية باتقان). وهذا الركن الثاني من الميثوس عند ارسطو، هو الذي أجعله دليلا لي، وارجو ان استخرج من هذا المفهوم عن الحبكة جميع العناصر التي يمكن أن تساعدني فيما بعد في اعادة صياغة العلاقة بين الحياة والسرد.

وما يسميه ارسطو بالحبكة ليس بالبنية الساكنة، بل هو عملية واجراء متكامل لا يمكن ان يتم ويكتمل، كما سأحاول أن أبين فيما بعد، إلا لدى القارىء او المتفرج، اي لدى متلق حي للقصة المروية. وأعني بالعملية المتكاملة العمل التأليفي الذي يضفي على القصة هوية ديناميكية متحركة، اي ان ما يروى هو قصة متعينة، واحدة وكاملة في ذاتها. وعملية بناء الحبكة هذه هي التي سأضعها موضع الفحص في الجزء الاول من مقالتي.

بناء الحبكة

سأعرف عملية بناء الحبكة، تعريفا واسعا، بوصفها تركيبا بين عناصر متنافرة. تركيب بين أية عناصر؟ قبل كل شيء تأليف او تركيب بين الاحداث والعوارض التي هي متعددة، وبين القصة الواحدة المكتملة. ومن خلال وجهة النظر الاولى هذه، تقوم الحبكة بوظيفة ايجاد قصة واحدة من أحداث متعددة، او اذا شئت، تحول الاحداث العرضية الكثيرة الى قصة واحدة. ومن هذه الناحية فان الحدث ليس مجرد شيء عابر، أعني انه اكثر من مجرد شيء يحدث وكفى، بل هو ما يسهم في مجرى عملية السرد، مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها. وانطلاقا من هذا، فان القصة المروية هي دائما من مجرد احصاء وتعداد في نظام معين، سواء أكان متسلسلا أم متعاقبا للاحداث او العوارض التي تنظمها في كل معقول. والحبكة، كذلك، تركيب من وجهة نظر ثانية، فهي تنظم معا المكونات التي لا تقل تنافرا عن الظروف غير المقصودة، والكشوف التي تؤدي الافعال، والتي تفتقر اليها، والمصادفات او المواجهات

* كاتب وباحث من العراق.

المخطط لها، واشتباكات الفاعلين ابتداء من الصراع وانتهاء بالتعاون، والوسائل المعدة اعدادا متقنا او بائسا للوصول الى الغايات، وأخيرا النتائج غير المقصودة. ان جمع كل هذه العوامل في قصة واحدة يجعل الحبكة كلية شاملة، يمكن القول انها متوافقة Concordent ومتضاربة discordant في وقت واحد (وهذا هو سبب حديثي عن التوافق المتضارب او التضارب المتوافق فيما بعد). ونحصل على فهم لهذا التأليف من خلال فعل متابعة قصة ما، لان متابعة القصة عملية معقدة جدا، تقودها توقعاتنا حول نتيجة القصة، والتوقعات التي نعيد ترتيبها في اثناء مواصلة القصة حتى تتوافق مع الخاتمة. ولابد أن أشير، عابرا، الى ان اعادة رواية القصة يكشف، بجلاء، عن هذه الفعالية التركيبية التي تعمل عند التأليف الى حد اننا لا نقع في أسر الجوانب غير المتوقعة للقصة بنفس الدرجة التي ننصرف فيها الى الطريقة التي تؤدي بها الى خاتمتها. واخيرا فان بناء الحبكة هو تركيب بين المتنافرات بمعنى اكثر عمقا بكثير، وهو المعنى الذي سنستعمله فيما بعد لوصف الزمانية الخاصة بالتأليفات السردية. ويمكننا القول ان هناك نوعين من الزمن في كل قصة مروية: فمن ناحية، هناك تعاقب متقطع مفتوح ولا نهائي نظريا، وهو سلسلة من الأحداث (لأننا نستطيع دائما طرح السؤال التالي: ثم ماذا؟ ثم ماذا؟) ومن ناحية اخرى، تقدم القصة المروية جانبا زمنيا آخر يتسم بالتكامل والنضج والاختتام الذي تدين له القصة بحصولها منه على صياغة تصويرية متعينة configuration. بهذا المعنى يكون تأليف القصة، من الوجهة الزمانية، استخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما. ونستطيع سلفا أن نخمن أهمية هذا الاسلوب في تشخيص القصة من وجهة النظر الزمنية، بقدر ما يمثل الزمان بالنسبة إلينا ما يتقضى ويجري، وما يبقى ويظل من ناحية اخرى. وسنعود لاحقا الى هذه النقطة. ولنحصر اهتمامنا في الوقت الحاضر بوصف القصة المروية بأنها كلية زمانية، والفعل الشعري بأنه خلق وساطة بين الزمن كانقضاء ومرور، والزمن كدوام وبقاء. فإذا تحدثنا عن الهوية الزمنية للقصة، فيجب أن نصفها بأنها شيء يبقى ويظل أمام ما يمر ويجري.

من هذا التحليل للقصة بوصفها تركيبا بين المتنافرات، يمكننا الاحتفاظ بثلاث سمات. الوساطة التي تؤديها الحبكة بين الاحداث المتعددة والقصة الموحدة، وأولية التوافق على التضارب واخيرا التنافس بين التعاقب والصياغة التصويرية.

لابد لي من تقديم اللازمة المعرفية (الابستمولوجية) لهذه الاطروحة حول بناء الحبكة، الذي فهم بوصفه تركيبا بين المتنافرات. وتتعلق هذه اللازمة بنوع المعقولية التي ينبغي عزوها الى فعل الصياغة التصويرية. لا يتردد ارسطو في القول بأن كل قصة مبنية بناء محكما تعلمنا شيئا، أضف الى هذا، انه قال ان القصة تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الانساني، وان الشعر، من هذه الناحية، اكثر تفلسفا من التاريخ الذي يعتمد الى حد كبير على الجوانب العرضية في الحياة. ومهما كان ما قيل عن هذه العلاقة بين الشعر والتاريخ، فمن الأكيد ان التراجيديا والملحمة والكوميديا، اذا لم نذكر سوى ما عرفه ارسطو من أجناس أدبية، تطور نوعا من الفهم الذي يمكن تسميته بالفهم السردي، والذي هو أقرب الى الحكمة العملية في الحكم الاخلاقي منه الى العلم، او بمزيد من العمومية، الى الاستعمال النظري للعقل. ونستطيع توضيح هذا بطريقة بسيطة جدا. تتحدث الاخلاق، كما فهمها ارسطو، وكما يمكن فهمها حتى اليوم، حديثا مجردا عن العلاقة بين الفضيلة والبحث عن السعادة. ووظيفة الشعر بشكليه السردي والدرامي ان يقترح على الخيال وعلى توسطه، اشكالا مختلفة تكون «تجارب فكرية» كثيرة، نستطيع ان نتعلم من خلالها الربط بين مظاهر السلوك البشري والسعادة والشقاء. من خلال الشعر نتعلم كيف تنتج تقلبات الحظ من هذا السلوك او ذاك، مثلما تبني الحبكة ذلك في السرد. وبسبب الألفة التي صارت لدينا عن أنواع الحبكة التي نتلقاها من ثقافتنا صرنا نتعلم ربط الفضائل، او بالاحرى أشكال التفوق، بالسعادة او الشقاء، وتشكل هذه «الدروس» الشعرية «الكليات» التي تحدث عنها ارسطو، غير أن هذه الكليات تحتل مرتبة دنيا بالقياس الى المنطق او الفكر النظري. فينبغي ان نتحدث عن الفهم، لكن بالمعنى الذي أعطاه ارسطو لكلمة Phronesis (اي الحصافة والتبصر والتدبر) التي ترجمها اللاتينيون بكلمة prudentia، بهذا المعنى تهيأت للحديث عن الفهم الحصيف Phranetic لكي أقارنه بالفهم العقلي، والسرد ينتمي الى الفهم الاول، لا الى الثاني.

إن النتيجة المعرفية (الابستمولوجية) لبحثنا، هي الاخرى لها تطبيقات متعددة في مجهود السردية المعاصرة المتواصل لبناء علم أصيل للسرد. وفي تقديري فان هذه المغامرات، وان تكن مشروعة تماما، لا تحظى بالتبرير الا حين تماثل فهما سرديا سابقا عليها دائما، ومن خلال هذه المماثلة، تضيء هذه المغامرات «بنى عميقة» يجهلها من يروون او يتابعون القصص، ولكنهم يضعون السردية على مستوى المعقولية نفسه الذي للسانيات او لعلوم اللغة الاخرى. وان نحدد معقولية السردية المعاصرة بقدرتها على ادعاء المماثلة عند مستوى الخطاب الثاني، وهو شيء فهمناه مذ كنا صغارا على انه قصة، لا يعني تكذيب التعهدات الحديثة، بل يعني أن نضعها في مكانها الدقيق من تراتب درجات المعرفة.

لقد كان بإمكاني، بدلا من ذلك، أن أبحث في مكان آخر غير أرسطو عن نموذج فكري اكثر حداثة، مثل نموذج كانت kant،

تمثيلا، والعلاقة التي يقيمها في كتابه «نقد العقل الخالص» بين الرسوم التخطيطية schematism والمقولات. فمثلما تحتل الرسوم الذهنية لدى كانت مركز المقولات الابداعي، وتشكل مبدأ تنظيم الفهم في المقولات، كذلك يشكل بناء الحبكة، على النحو نفسه، مركز السرد الابداعي، وتشكل السردية اعادة البناء العقلانية للقوانين الكامنة في الفعالية الشعرية.

وبهذا المعنى، فهي علم ينطوي على ما يقتضيه: اي ان ما تسعى لاعادة بنائه هي التحديدات والضوابط المنطقية والسيميائية جنبا الى جنب قوانين التحويل، التي توجه اشتغال السرد. ولذلك لا تعبر اطروحتي هنا عن اية نية عدوانية ضد السردية، بل تنحصر في القول ان السردية هي خطاب من الدرجة الثانية، يسبقه دائما فهم سردي، ينبع من الخيال الخلاق.

ومن هنا فصاعدا سيتركز التحليل كله على مستوى الفهم السردي ذي الدرجة الاولى.

وقبل أن أتحول الى قضية العلاقة بين القصة والحياة، أود ان أتأمل في النتيجة الثانية التي ستضعني على طريق اعادة تأويل العلاقة بين السرد والحياة.

يمكن القول ان هناك «حياة» للفعالية السردية مندرجة في فكرة التراثية التي يتصف بها المخطط السردي schema.

والقول بأن للمخطط السردي نفسه تاريخه الخاص، ولهذا التاريخ خصائص التراث كلها، لا يعني البتة، الدفاع عن التراث باعتباره نقلا جامدا لركام لا حياة فيه. بل يعني على العكس، وصف التراث بكونه نقلا حيا لابداع يمكن تنشيطه دائما بالعودة الى اكثر اللحظات ابتكارا في التأليف الشعري. وظاهرة التراثية هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي، لتحديد هويتها. ولا شك ان تشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين، هما المبتكر Annovation والراسب Sedimentation. واننا لنعزو للراسب النماذج التي تشكل انماط بناء الحبكة التي تسمح لنا ان ننظم تاريخ الانواع الادبية، لكننا لا ينبغي ان نغفل حقيقة كون هذه النماذج لا تشكل ماهيات أبدية ثابتة، بل انها تنبع من تاريخ مترسب طمس تكوينه من قبل. واذا سمح لنا الترسب او الراسب بتحديد هوية عمل ما بكونه مأساة، مثلا، او رواية تربوية، او دراما اجتماعية، او اي شيء آخر، فان تحديد هوية عمل ما لا يستنفد باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله. بل لابد من ادخال ظاهرة الابتكار المقابلة في الاعتبار.

لماذا؟ لان هذه النماذج نفسها التي تنبع من ابتكار أسبق، تقدم دليلا هاديا لتجريب آخر في الميدان السردي. تتغير القوانين تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغير ببطء، بل انها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسب. هكذا يظل الابتكار القطب المضاد لقطب التراث. وهناك دائما متسع للابتكار الى حد ان ما تم انتاجه، وبالمعنى العميق لشعرية الشعر، هو دائما عمل فريد، دائما «ذلك العمل بذاته». فالقوانين التي تشكل نوعا من القواعد التي تتحكم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدد، بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطا باليا. فكل عمل هو انتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب. لكن العكس لا يقل عن ذلك صدقا، اذ يظل الابتكار سلوكا تحكمه القواعد، لأن عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط، بطريقة او باخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث. غير ان بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظل نطاق الحلول واسعا يحق بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مرورا بجميع درجات التشويه المنظم. فالحكايات الشعبية والاساطير والمرويات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار. وهذا هو السبب الذي جعلها تشكل الملكوت الاثير للبنيوية. ولكننا حالما نترك وراءنا ميدان هذه المرويات التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون. فالرواية المعاصرة، مثلا يمكن الى حد كبير أن توصف بكونها رواية مضادة للرواية، اذ تصير فيها القوانين نفسها موضوعا لتجريب جديد. ومهما قيل عن هذا العمل او ذاك، فان امكان الانحراف يظل ضمنيا في العلاقة بين المبتكر والراسب، او بين الابتكار والترسب، وهذا ما يشكل التراث. وتضفي متغيرات هذين القطبين على الخيال الابداعي صفة التاريخية، وتبقي التراث السردي تراثاً حياً.

من السرد الى الحياة

يمكننا الآن أن نهاجم المغالطة التي نتأمل فيها هنا: وهي ان القصص تروى، والحياة تعاش. حيث تبدو هوة لا تردم تفصل بين القص والحياة.

ولكي نردم هذه الهوة، لابد في تقديري من ان نعيد النظر بطرفي هذه المغالطة، ونتمعن فيهما.

ولنمكث لحظة على جانب السرد، اي على جانب الخيال، لنرى باية طريقة يعيدنا الى الحياة. وتكمن أطروحتي هنا في ان عملية التأليف او الصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارىء، وبهذا الشرط تجعل من اعادة صياغة الحياة في السرد امرا ممكنا. ولي ان أقول، بعبارة أدق، ان معنى السرد او دلالته تنبثق من «التفاعل بين عالم النص وعالم القارىء». هكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله. فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارىء.

اسمحوا لي ان أركز على المفردات التي استعملتها هنا: «عالم النص وعالم القارىء». يعني الحديث عن عالم النص التركيز على ملمح ينتمي الى اي عمل أدبي، يفتح امامه افقا لتجربة ممكنة، عالم يمكن ان يعاش فيه. فليس النص بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه. وامتلاك عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفق عالم ضمني

يحتوي على الافعال والشخصيات واحداث القصة المروية. وبالنتيجة، ينتمي القارىء دفعة واحدة الى افق تجربة العمل في الخيال، والى فعله او فعلها الواقعي. ان افق التوقع وأفق التجربة يواجهان باستمرار احدهما الآخر، وينصهران ببعضهما البعض. وبهذه النظرة يتحدث «غادامير» عن «انصهار الآفاق» الجوهري في فعل فهم النص.

أعرف جيدا ان النقد الادبي حريص على ابقاء التمييز قائما بين داخل النص وخارجه. ويعد اي استكشاف او سبر للعالم اللغوي خروجا عن نطاقه. اذن، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرم أية محاولة للخطو خارج النص. هنا يبدو لي ان هذا التمييز بين الداخل والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وانه لا يتطابق مع تجربة القارىء. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تتسم بها بعض الوحدات اللسانية على الادب، مثل الفونيمات واللكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات. لا القاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. ان هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات الى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، ما يغري النقد الادبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنيوي، في معاملة الادب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج، ومن وجهة نظر تأويلية (هرمنيوطيقية) اي من وجهة نظر تأويل التجربة الادبية، فان للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الانسان والعالم، وبين الانسان والانسان، وبين الانسان ونفسه. والوساطة بين الانسان والعالم هي ما ندعوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ما ندعوه الاتصالية، والوساطة بين الانسان ونفسه هي ما ندعوه بالفهم الذاتي. والعمل الادبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي.

إذن، تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول ان تكتشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، ما دامت هذه الملامح وليدة العمل الادبي. بكلمة وجيزة، توضع الهرمنيوطيقا او التأويلية عند نقطة التقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل configuration، وبين اعادة التصوير (الخارجية) للحياة refiguration، في رأيي، ان كل ما قيل سابقا بخصوص حركية الصياغة التصويرية الخاصة بالخلق الادبي ليس سوى اعداد طويل لفهم المشكلة الحقيقية، أعني مشكلة تحول الصورة المناسب للعمل. من هذه الناحية، يكون بناء الحبكة هو العمل المشترك لكل من النص والقارىء. لابد لنا ان نتابع الصياغة التصويرية وان نصحبها ونحقق لها قابلية كونها متبوعة، حيثما يكون للعمل، حتى ضمن حدوده الخاصة، صياغة تصويرية، فمتابعة سرد ما هي اعادة تحقيق فعل تصويري يضفي عليه شكله. وكذلك فانها فعل القراءة الذي يصاحب اللعب بين الابتكار و الترسب، اللعب بالضوابط والقيود السردية، مع الاحتفاظ بامكان الانحراف، بل حتى بالصراع بين الرواية والرواية المضادة. واخيرا، فان «فعل القراءة» هو الذي يكمل العمل الادبي، ويحوله الى «دليل» للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعية وبثروة تأويلية خبيئة، وقدرة على ان يعاد تأويله بطرق جديدة وفي سياقات تاريخية جديدة.

لقد صار بإمكاننا، في هذه المرحلة من التحليل، ان نمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لان القراءة نفسها هي أصلا طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول ان القصص تروى، ولكنها أيضا «تعاش على نحو متخيل».

ينبغي الآن ان نلم بالطرف الثاني في هذه الثنائية، وهو ما نسميه بـ«الحياة». ينبغي ان نتساءل عن البديهة المغلوطة التي تعاش الحياة بمقتضاها ولا تروى.

ولهذه الغاية لابد ان اركز على القابلية قبل السردية pre-narrative فيما ندعوه الحياة. مايجب ان نسأل عنه هو التوازن المفرط في بساطته بين الحياة والتجربة. ليست الحياة سوى ظاهرة بيولوجية، طالما بقيت خالية من التأويل. وفي التأويل يؤدي الخيال دور الوسيط. وحتى نتيح المجال لمثل هذا التحليل، لابد ان نؤكد خليط الفعل والعناء الذي يكون نسيج الحياة. فهذا الخليط هو ما يحاول السرد ان يحاكيه بطريقة ابداعية. حين تحدثنا عن ارسطو تعمدنا حذف التعريف الذي يقدمه للسرد، فهو يرى انه «محاكاة فعل ما» mimesis praxeos. لذلك علينا ان نبحث عن نقاط الاسناد التي يجدها السرد في التجربة الحية للفعل والعناء، والتي تقتضي، في هذه التجربة، مقاومة السرد وتعبر عن حاجتها له.

أول نقطة يرسو فيها الفهم السردي في التجربة الحية تكمن في بنية الفعل الانساني والعناء. من هذه الناحية، تختلف الحياة الانسانية اختلافا شاسعا عن الحياة الحيوانية، وللسبب نفسه عن وجود الجمادات. ونفهم ما الفعل والعناء من خلال قدرتنا على ان نستعمل، بطريقة ذات معنى، كامل شبكة التعبيرات والمفهومات التي تمنحنا اياها اللغات الطبيعية لكي نميز بين «الفعل» الارادي، و«الحركة» الجسدية المحض، و«السلوك» التشريحي النفسي. على هذا النحو نفهم ما يعنيه المشروع والهدف والوسيلة والظروف، وغير ذلك. وتشكل كل هذه الافكار شبكة ما نصطلح عليه بـ«دلاليات الفعل». فبهذه الشبكة نجد كل مكونات التأليف بين المتغيرات. من هذه الناحية، تكون ألفتنا بالشبكة المفهومية للفعل الانساني من نفس مرتبة الالفة التي لدينا عن حبكات القصص المعروفة، لنا، فهو نفس الفهم الحصيف الذي يوجه فهم الفعل (والعناء) ويوجه السرد ايضا.

ثاني نقطة رسوّ يجدها السرد في الفهم العملي تكمن في المنابع الرمزية للميدان العملي. وستقرر هذه النقطة اي مظهر من مظاهر

الاداء ، او القدرة على الاداء ، او معرفة كيف يؤدي ، هو الذي ينتمي الى مجال النقل الشعري. واذا كان بالامكان رواية الفعل حقا، فذلك لانه قائم ، اصلا ، بالالفاظ والاشارات والقوانين والمعايير ، فهو دائما موسوط رمزيا . ولقد فهمت الانثربولوجيا الثقافية ملمح الفعل هذا فهما رصينا.

اذا تحدثت بطريقة اكثر تحديدا عن الوساطة الرمزية ، فذلك لكي اميز بين رموز الطبيعة الثقافية ، وافرز ذلك النوع من الرموز الذي يكمن وراء الفعل الى حد انه يشكل اساس معناه ، قبل ان تنفصل المجاميع المستقلة التي تنتمي الى الكلام والكتابة، عن مستوى الممارسة العملية. ونحن نجد هذه الرموز حين نناقش قضية الايديولوجيا واليوتوبيا. وسأحصر ملاحظاتي اليوم بما يمكن ان يصطلح عليه بالرمزية الضمنية او الكامنة ، في مقابل الرمزية الصريحة او المستقلة.

وفي الحقيقة ، فان ما يميز الرمزية الضمنية في الفعل ، عند الانثروبولوجي ، هي انها تشكل «سياقا وصفيا» لافعال معينة . بعبارة اخرى ، ، انها ذات علاقة بعرف رمزي معطى بحيث اننا نستطيع ان نؤول ايماءة معينة بوصفها اشارة الى هذا الشيء او ذاك : اي ان اشارة معينة ، حين يرفع المرء يده ، يمكن ان تفهم استنادا الى السياق بوصفها اشارة ترحيب ، او ايقاف سيارة اجرة ، او تصويت . فقبل ان يتم تأويل هذه الاشارات ، تكون الرموز مؤولات داخلية للفعل. بهذه الطريقة تعطي الرمزية «مقروئية» او قابلية قراءة اولية للفعل ، فهي تجعل من الفعل شبه نص quasi-text توفر له الرموز قوانين الدلالة التي يمكن من خلالها تأويل تصرف معين.

نقطة الرسو الثالثة للسرد في الحياة تكمن فيما تمكن تسميته بـ«الخاصية ما قبل السردية للتجربة الانسانية». وبسبب هذه النقطة يكون لنا المبرر في الحديث عن الحياة بوصفها قصة في طور الولادة ، وكذلك عن الحياة بوصفها «نشاطا وعناء بحثا عن سرد». ولا ينحصر استيعاب الفعل بألفة شبكة الافعال المفهومية ، وبوساطاتها الرمزية ، بل انه يمتد بقدر ما يتعرف على ملامح الفعل الزمانية التي تستلزم السرد. وليس نتيجة المصادفة او الخطأ ، اننا كثيرا ما نتحدث عن قصص تحدث لنا ، او قصص نورط فيها او مجرد قصص حياة.

ربما اعترض علينا احد ان تحليلنا هنا يدور في حلقة مفرغة. اذا كانت التجربة الانسانية كلها تتوسط فيها أصلا أنواع من الانساق الرمزية ، فانها أيضا تتوسط فيها جميع انواع القصص التي سمعناها . اذن ، كيف يمكننا ان نتحدث عن الخاصية السردية في التجربة ، وعن الحياة الانسانية بوصفها قصة في حالة ولادة ، ما دمنا لا نملك الاذن بالدخول الى الدراما الزمانية في الوجود الواقعي خارج القصص التي يرويها اناس آخرون؟

سأجيب عن هذا الاعتراض بسلسلة من المواقف التي تضطرنا، في رأيي ، الى ان نمنح لتجربة كهذه ساردية فعلية لا تنبع من ايثار الادب على الحياة ، بل تشكل المطلب الاصيل ، للسرد. وسيفيدنا التعبير الذي اقترحناه فيما سبق عن البنية ما قبل السردية للتجربة في تحديد هذه المواقف.

ودون ان نبارح طور التجربة اليومية ، ألسنا ميالين الى ان نرى في سلسلة قصص معينة في حياتنا شيئا مثل: «قصص لم ترو من قبل» ، او قصص تستدعي ان تروى ، قصصا تقدم نقاط رسو للسرد؟

هذا أمر محسوم حين نتحدث عن القصص الفعلية. ولكن أليست فكرة القصة الممكنة غير مقبولة؟

سأتوقف لتأمل موقفين أقل شيوعا يفرض فيهما تعبير «قصة لم ترو من قبل» نفسه علينا بقوة مذهلة . يزود المريض الذي يخاطب المحلل النفسي بشظايا متفرقة من القصص الحية، والاحلام والمشاهد الاولية ، والقصص المتباينة. ويحق للمرء القول بخصوص الجلسات التحليلية ان هدفها وتأثيرها يتيحان للمحلل ان يكون من هذه الشظايا القصصية سردا يمكن ان يكون اكثر احتمالا واكثر معقولية. ويعني هذا التأويل السردي لنظرية التحليل النفسي ان قصة الحياة تنشأ عن قصص لم يسبق لها أن رويت ، وكانت مكبوتة تحت ثقل القصص الفعلية التي تتولى الذات أمر العناية بها وترى انها تشكل «هويتها الشخصية». فالبحث عن الهوية الشخصية هو الذي يضمن الاستمرار والتواصل بين القصة الممكنة او الضمنية والقصة الصريحة او الفعلية التي نتظاهر بتحمل مسؤوليتها.

هناك موقف يتناسب مع فكرة القصة غير المروية بصورة مقنعة . تلك هي حالة الحاكم الذي يحاول ان يتفهم المدعى عليه، بحل لفة خيوط المؤمرات التي وقع في شراكها المشتبه فيه. يمكن ان يقال عن هذا الشخص انه «مشتبك في قصص» تحدث له قبل ان تروى أية قصة . ثم يبدو هذا الايقاع والتورط وكأنه ما قبل تاريخ القصة المروية ، وهو البداية التي يختارها الراوي لها. وما قبل تاريخ القصة هو ما يربطها بكل اكثر اتساعا ويعطيها خلفيتها . وتكون هذه الخلفية من التراكب الحي للقصص المعيشة جميعا . اذن ، ينبغي ا ن تنبثق القصص التي تروى من هذه الخلفية. وحين تنبثق ، تنبثق معها الذات الضمنية ايضا. اذن ، يمكننا القول ان القصة تجيب على الانسان، والنتيجة الرئيسية لهذا التحليل الوجودي للانسان بوصفه واقعا في شراك القصص، هي ان السرد عملية ثانوية مطعمة بكوننا واقعين في شراك القصص أصلا ، اذن ، فقص القصص ومتابعتها وفهمها هي محض استمرار لهذه القصص غير المنطوقة.

نخلص ، من هذا التحليل المزدوج الى ان الخيال ، ولاسيما الخيال السردي ، بعد لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات. واذا صح ان الخيال لا يكتمل الا بالحياة ، وان الحياة لا تفهم الا من خلال القصص التي نرويها عنها ، اذن فالحياة «المبتلاة بالعناء»، بمعنى الكلمة الذي استعرناه من سقراط ، هي حياة «تروى».

ما الحياة التي تروى؟ انها الحياة التي تجد فيها جميع البنى الاساسية للسرد المذكور في القسم ، الاول ، وعلى الخصوص اللعب بين التوافق والتضارب ، الذي بدا لنا انه يسم السرد. وليست هذه بالنتيجة المغالطة او المذهلة.

لو اننا فتحنا كتاب «اعترافات» القديس اوغسطين على الفصل التاسع لاكتشفنا وصفا للزمن الانساني مطابقا تماما لبنية التوافق المتضارب التي تبينها ارسطو قبل عدة قرون في التأليف الشعري. يرى اوغسطين في هذا المقال الشهير عن الزمن، ان الزمن وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر ، هي التوقع الذي يسميه حاضر المستقبل ، والتذكر، الذي يسميه حاضر الماضي ، والانتباه الذي هو حاضر الحاضر. من هنا يأتي تذبذب الزمان، بل يأتي تقطعه المتواصل. وعلى هذا النحو يعرف اوغسطين الزمان بأنه «انتفاخ الروح Distantio animi». فهو يجمع في مقابلة دائمة بين الطبيعة المتحولة للحاضر الانساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرة وفعل خلاق.

لقد انسقنا الى ان نضع جنبا الى جنب وان نقابل ايضا بين تعريف ارسطو للحبكة ، وتعريف القديس اوغسطين للزمن. ويمكن للمرء القول ان التضارب يطغى على التوافق لدى اوغسطين، ومن هنا يأتي بؤس الوضع البشري عنده. بينما يطغى التوافق على التضارب لدى ارسطو، ومن هنا تأتي القيمة الكبرى للسرد لوضعه تجربتنا الزمانية في نسق منظم. ولكن لا ينبغي دفع هذه المقابلة بعيدا جدا، طالما لا يوجد تضارب لدى اوغسطين نفسه ما لم نتمدد، وننزع نحو وحدة القصد، مثلما يتضح في مثال بسيط يقدمه عن انشاد قصيدة: حين انوي انشاد قصيدة شعرية ، فانني استحضرها في ذهني كاملة ، ثم حين اشرع بانشادها ، تمر اجزاؤها جزءا جزءا من المستقبل الى الماضي ،مرورا بطريق الحاضر، حتى يستنفد المستقبل ، فتنتقل القصيدة كلها الى الماضي. لذلك لابد ان يوجه البحث قصد شمولي، اذا كان علينا ان نشعر بقضمة الزمن القاسية ، التي لن تكف عن بعثرة الروح حين تزرع التنافر بين التوقع والتذكر والانتباه. وهكذا اذا تغلب التنافر في تجربة الزمان الحية على التوافق فان التوافق يظل الموضوع الدائم لرغبتنا. ويمكن ان يقال العكس عن ارسطو. لقد قلنا ان السرد تأليف بين المتغايرات. غير ان التوافق لا يمكن ان يوجد دون تنافر. والتراجيديا «المأساة» مثال جيد بهذا الصدد إذ لا توجد تراجيديا دون تحول، وضربات القدر، والاحداث المرعبة والمثيرة الشفقة ، دون خطأ جسيم ينشأ عن الجهل والازدراء اكثر مما ينشأ عن الدناءة. اما اذا تغلب التوافق على التنافر فان ما يشكل السرد هو الصراع بينهما حقا.

لننصرف الآن الى تحليل التوافق المتنافر للسرد والتنافر المتوافق للزمن . اذا أحطنا بحياتنا في نظرة واحدة، فستبدو لنا حقلا من الفعالية البنائية ، المستعارة من الفهم السردي ، الذي نحاول من خلاله ان نكتشف، لا ان نفرض من الخارج فقط، «الهوية السردية التي تشكلنا». واركز على عبارة «الهوية السردية» لأن ما ندعوه الذاتية ليست سلسلة أحداث مفككة ، ولا هي جوهرية لا تبديل فيها وممتنعة على التطور. وهذا بالضبط هو ذلك النوع من الهوية الذي لا يوجده سوى التأليف السردي وحده في حركتيه.

ولهذا التعريف للذاتية من خلال الهوية السردية تطبيقات متعددة. ولكي نشرع بها من المستحيل ان نطبق على فهمنا الذاتي لعبة الترسب والابتكار التي رأيناها عاملة في كل تراث. وبالكيفية نفسها لن نتوقف عن اعادة تأويل الهوية السردية التي تشكلنا في ضوء المرويات التي تقترحها علينا الثقافة التي نعيش فيها . بهذا المعنى يقدم لنا فهمنا الذاتي ملامح التراثية نفسها شأنه شأن فهم العمل الادبي. وبهذه الطريقة نتعلم كيف نصير «مؤلفي» قصصنا و«أبطالها» ، دون أن نصير فعلا «مؤلفي حياتنا». ويمكن لنا أن ننكب على مفهوم «الاصوات السردية» التي تشكل سيمفونية الاعمال العظيمة مثل الملاحم والمآسي والمسرحيات والروايات. في جميع هذه الاعمال يكمن الاختلاف بينهما في ان المؤلف يتخفى بوصفه الراوي، ويلبس قناع مختلف الشخصيات، ومن بينهم جميعا ، قناع الصوت السردي المهيمن الذي يروي القصة التي نقرأها. ونستطيع ان نكون الراوي ، في محاكاة هذه الأصوات السردية ، دون ان نتمكن من ان نصير المؤلف. هذا هو الاختلاف الكبير بين الحياة والخيال. وبهذا المعنى يصح القول ان الحياة تعاش، اما القصص فتروى. ويظل هناك اختلاف لا يردم ، غير ان هذا الاختلاف يتلاشى جزئيا بقدرتنا على الانصراف الى الحبكات التي تلقيناها من ثقافتنا ، وبتجريبنا مختلف الادوار التي تتبناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيزة علينا. وبواسطة هذه التحولات الخيالية لذاتنا نحاول ان نحصل على فهم ذاتي لأنفسنا، وهو النوع الوحيد الذي يتهرب من الاختيار الواضح بين التغير الجارف والهوية المطلقة. وبين الاثنين تكمن الهوية السردية.

في النتيجة ، اسمحوا لي ان أقول ان ما نسميه الذات ليس بالمعطى منذ البدء. واذا أعطيت فهناك خطر ان تختزل الى ذات نرجسية ، أنانية ، هزيلة، منها بالضبط يستطيع ان يحررنا الأدب. وهكذا فان ما نخسره على جانب النرجسية نسترده على جانب السرد.

بدلا من الأنا ego المفتونة بذاتها ، تظهر ذات تمليها الرموز الثقافية ، وهي أول ما تقدمه مرويات تراثنا الأدبي . اذ تعطينا هذه المرويات وحدة ليست جوهرية ثابتة ولكنها سردية.

***



سالم بن غسان
حياته وشعره (٨٩٥-٩٨١هـ)
دراسة موضوعية وفنية

راشد بن حمد الحسيني*

هذا الكتاب يتحدث عن حياة أديب وشاعر عاش في الفترة ما بين القرن التاسع الى نهاية القرن العاشر للهجرة، وهي فترة قلت فيها التأليفات بصفة عامة وسكت عنها التاريخ العماني بصفة خاصة، فكشف عن حياة اجتماعية حضرية واخرى فكرية زاخرة بعلماء الفقه والطب والادب، وتوصل الى كثرة تصحيف وتحريف في نصوص ديوان الشاعر المطبوع، المحقق، والى وجود اخطاء منهجية في التحقيق، ناقش الكتاب الاهم منها بالتفصيل بطريقة منهجية حديثة، وقد أظهر وثيقة مهمة كانت مفقودة من العمانيين، وهي رسالة شعرية تربو على مائة بيت، وجهها الشاعر الى اخواننا المغاربة، وهي تبين جذور الصلات بين العمانيين والمغاربة.

كما درس الكتاب شعر الشاعر دراسة موضوعية ثم عرج الى الخصائص الفنية مثل بنية القصيدة والاسلوب واللغة والمعارضات والمسمطات والصورة الشعرية.

شعره دراسة موضوعية

الديوان:

أصدرت وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان ديوان سالم بن غسان اللوحي الخروصي، وخرجت الطبعة الاولى منه عام ١٩٨٩م بتحقيق محمد علي الصليبي، وحققه على نسختين ــ كما يقول ــ من ممتلكات دائرة المخطوطات والوثائق في وزارة التراث القومي والثقافة، احداها تحت رقم عام (١٩٣٢) وخاص (٩٦ز) وتقع في (٣٥٧) صفحة، وهي بخط النسخ ، وانتهى من نسخها سليمان بن سيف بن سعيد بن خلف بن خميس بن مسعود بن راشد بن زامل المعولي، يوم الاحد (٣٠ من شهر رجب سنة ١١٩٩هـ)، اي بعد الفترة التي عاش فيها الشاعر وهي سنة ٩٨١هـ ــ حسب ما استنتجته ، بمائتين وثماني عشرة سنة. والثانية تحت رقم عام (٣٤٦٩) وخاص (٩٦ز) وتقع في (٣٧٥) صفحة، نسخها سالم بن سعيد بن علي الصائغي، ولم يؤرخ تاريخ نسخه لها، وقد كانت في وادي بني خروص توجد نسخة لديوان الشاعر، وفي آخرها مراسلات نثرية لادباء المغرب، منها مراسلات فقهية ولغوية وادبية ملحقة بآخر الديوان (١) ولكن هذه النسخة ضاعت.

وقد عرف المحقق الشاعر، وعرض نماذج من شعره في المقدمة ، واثبت ترجمة الشاعر بقلم الشيخ مهنا بن خلفان الخروصي، كما أثبت مقدمة الشاعر للديوان.

وقد رتب المحقق قصائد كل باب حسب الحروف الهجائية، ووضع عنوانا لكل قصيدة، وأثبت بحر كل قصيدة، سقط ذكر بحرها في المخطوط، ورقم الابيات، ووضع فهرسا لمطلع كل قصيدة، كما فسر بعض معاني الكلمات، واخرج الديوان في جزءين.

وقد حافظ المحقق على تقسيم الشاعر نفسه لابواب الديوان، فجاء الجزء الاول منه في اربعة ابواب:

الاول: في مدائح المولى سبحانه وتعالى.

★كاتب من سلطنة عمان.

الثـــــــاني: في مدائح ليلى الشريفة وتوديعها وتوديع مقاماتها ووداع منى وعرفات
الثالث: في مدائح سيد المرسلين صلى الله عليه وسلم.
الرابع: في المدائح والمواعظ والدعوات.

والمتتبـع للديـوان يجد ان قصـائد المدح غير موجـودة في الجزء الاول ولا الثاني ، وكذلك لا توجد ايضا في النسخة الثـانية من المخطوطة، وقد سقطت هذه القصـائد.

وجاء الجزء الثاني في ثلاثة ابواب:
الاول: في مسائل شرعية واجبات.
الثاني: في التأبينات والمراثي.
الثالث: في مراعاة الاخاء والمكاتبات.

وقـد لاحظت مـن تتبعي للديوان ان البـاب الثاني جـاء في النصائح والمعـاتبات، والباب الثـالث في التأبينـات، وبهذا سقط باب مراعاة الاخاء والمكاتبـات، ولعل ذلك يعود الى المحقق، حيث لم يجد هذه القصائد في المخطوطة التـي اعتمدها اصلا ورمز لها بـ«النسخة»، فهـذه القصائد موجـودة في النسخة الثانيـة التي رمز لها بـ(نسخة)، فربما أسقطها؛ لانه شك فيها، ويتضح ذلك من سؤاله التـالي: «وما هي علاقة بعض القصـائد التي اثبتت في النسخة الثانية ، التي وقعنا عليها مجهولة التاريخ».[٢]

ومن قراءتي للديوان، وجدت قصيدتين في الجزء الثاني، احداها في ص٢٠٧، عاتب فيها الشاعر بعض الولاة، والثانية في ص٢١٩، وهـي نصيحة وجههـا الشاعـر الى اهل نـزوى، ومـوضـع هـاتين القصيدتين في البـاب الثـاني في النصـائح والمعاتبات ، إلا أنهما قـد ادرجتا في الباب الثالـث في التأبينات والمراثي.

ووجـدت ايضـا في الجزء الاول قصيـدة وضعـت ضمـن قصـائد الحكم والمواعـظ، ومـوضعهـا في الجزء الثاني ضمـن المسائل الشرعية.

فعلى هذا قد سقط من الديوان المطبوع قصائد المدح والباب الثـالث في مـراعاة الاخـاء والمكـاتبات، وهـذا الباب في النسخـة المخطوطة الثانية.

ولعـل المحقق رأى ان اخـراج تلـك القصـائد في المكاتبـات ومراعـاة الاخاء ودمجها في قصـائد النسخـة الاولى يتطلـب منه جهدا مضنيا ، وربما يتعـذر عليه اخراجها؛ لعـدم وجود نسخة اخرى يستعين بها في بيـان ما غمض عليـه في تلك القصـائد من عـدم وضوح الخط، وسقـط في الكلمات ، واختـلال في الاوزان، وغموض في الالفـاظ والعبارات، لا يستبينها حتـى التخصص، الا بالاستعانة بالمعاجم.

ويبدو ان المحقق لم يبن شكه على اسس علمية، لان الدلائل تجعلنا نعتقد اعتقادا جازما بأن تلك القصائد هي لابن اللواح.

فمن تلك الـدلائل ، ان النسخة التي اعتمدهـا المحقق اصلا، كتب النـاسخ عليهـا العبارة «انتهـت القطعة الاولى مـن ديوان سالم بن غسان اللواح»[٣]، مما يدل على ان الشعر الذي ورد في تلك القطعة ليس كل شعر ابن اللواح، وان هناك قطعة اخرى من شعره.

ووجود النسخة الثـانية ، وقد جاء فيهـا كثير من القصائد التي وردت في النسخة الاولى، الا قصائد المكاتبات التي لم ترد في تلك النسخة ، وكتابة ناسخ النسخة الثانية وهو سالم بن سعيد بن علي الصائغـي في آخر النسخة: ـ «تم ما انتخبنـاه من ديوان سالم بـن غسان اللواح»ـــ لدليـل واضح ان تلـك القصـائد هـي لشاعرنا.

ان القصائد التي وردت في المطبوع ، والقصـائد التي لم ترد فيه ، وهـي قصائد المكاتبات، تخرج مـن مشكاة واحد؛ فغـرابة الالفاظ وجزالتها، وتكرار الالفاظ والعبارات وردت في المطبوع والمخطوط متماثلـة. واضافـة الى ذلك ، فـإن الاشخاص الـذين رثاهـم الشاعـر وردت مراثيهـم في المطبوع، وقـد اتضحت لنـا علاقتـه بهم في المخطوط، مـن مثل غريـب بن محمـد بن خـاطر السمائلي واولاده خاطـر ومبارك وخنجر، فقد جـاء في المطبوع بعدد اسماء اولاد غريب بن محمد فقال:[٤]

لك خاطر ومبارك يا خنجـر
وداً عـلى ود صفـاكم زادني

وقـد تبينت هـذه العـلاقـة في دراسة الفصـل الاول حـول علاقات الشاعر. وذلك في مثل قوله:[٥]

أبنا غريب غريبات صنائعهم
من فعلهم في جميع العالم الحسن
لا زال محض الثنا في كل طايفة
مني عليهم ومن أسدى الجميل ثني
يا خاطر بن غريب يا اخا كلم
عني اغتربت فأواها الى الوطن
لولاك در كلامي راح منتثرا
مثل انتثار سبا عن مأرب اليمن

ففي هذه الابيات، ذكر الشاعر خاطر بن غريب، وفي الابيات التالية ، يذكر مباركا بقوله.[٦]

مبارك يا من ليس ينسى فينسى
وكنا على قرب وبعد فما أغضا
هداياك امشاج على البعد تأتنا
وكتبك تسلينا وحفظك ما مضى

وأنت كمثل الزيت يشفي من الاذى
ونور اذا ما ليلة اظلمت أضا
أأبنا غريب تاج رأس زمانكم
وفي الجود عشتم سنة الجود والفرضا

وفي الابيات التالية، يسلم على ابناء غريب، ويخص بالذكر منهم خاطرا، اذ وصلت للشاعر منه بعض الرسائل، فيقول:[٧]

وتسليمي يخص بني غريب
على احرارهم وعلى العبيد
ولا زال الثنا مني عليهم
متى تسدي بهم حسن النشيد
طروسك خاطر الزاكي أتتني
كأن سطورها نظم الفريد

ولا يشك اريب ان البيت الثاني من هذه الابيات والبيت السابق ذكره وهو:

لا زال محض الثنا في كل طايفة
مني عليهم ومن اسدى الجميل ثني

يصدران من ورد واحد، وذلك لتكرار الالفاظ والعبارات والمعاني فيهما.

وقد تقدم القول ان الشاعر اقام في مدينة ازكي واستشهدنا بالبيت التالي من المخطوط:[٨]

فجسمي زك في ازكي مقيما
وقلبي بين اظهركم مقيم

وها هو ذا يؤكد في المطبوع كلامنا، ونكتفي بالتمثيل له في موضعين. احدهما في البيت التالي، وهو يخاطب خاطر بن غريب بقوله:[٩]

بازكي مقامي عنك والله شاهد
كأني على ضيقي بكفة صائد

والبيت الثاني كذلك يخاطب فيه خاطر بن غريب:[١٠]

وما ازكي زكت عندي ولكن
مقامي في قضا حاج مفيد

وعندما اختار الله غريبا بن محمد، رثاه الشاعر بمرثيتين[١١] ورثى بنته كذلك، وعندما توفيت ام خاطر واخوته، وهي بنت موسى بن عامر رثاها الشاعر بقصيدة.[١٢]

وتبينا ان للشاعر علاقة مع عبدالله بن أسد الاغبري وولديه أسد ومحمد، وله قصائد فيهم جيدة[١٣]، وقد عزى الشاعر اسد بن عبدالله في ابنته وزوجته[١٤].

وفي النسخة المخطوطة طلب الشاعر من صديقه خاطر بن غريب الا يذهب الى الحج الا وهو في صحبته، فقال:[١٥]

واما الحج لا تقصـــده دوني
لتســـليك المنــابر والمنار
بعهــد الله يجمعـــنا اذا ما
لنــا اقبـلت حج واعتمار

ثم طلب شاعرنا من خاطر بن غريب ان يتأهب للحج في شهر جمادى، وذلك في المطبوع فقال:[١٦]

تأهب لا عدمتك في جمادى
اذا ما كنت حلمي للمديد
وان تك أمك الخـدراء عــاص
فلســت لها بعاص او عنيد

ذلك من حيث علاقته، اما من حيث قبيلته وموطنه وولده، فقد قلنا: انه من قبيلة بني خروص وهي من صميم الازد، وقلنا: ان موطنه «نقب»، واحد أولاده الذين حملوا عبء والدهم وخصه بالمحبة هو ولده حمزة وكنيته ابوالاشبال او ابوالشبل، وسنستخرج هذه المعاني كلها من هذه القصائد الاخوانية، تاكيدا لصحة نسبتها لابي حمزة، قال يخاطب ولده حمزة.[١٧]

لعل ابا الاشبال قر عيونا
وطاب فؤادا واستقر سكونا
واسدى يدا في قومه حاتمية
واغضى على قذع الصديق جفونا

الى ان قال فيها:

فقل لبني الاعمام ازد شنوءة
فلا يستثيروا ما يكون دفينا
اذا المرء أوهى بالعصي ابن عمه
يعيش وان كان الزعيم وهينا
أآل خروص أنتم ذروة الورى
فصرتم بشتان القلوب فنونا

وفي موضع آخر يخاطب فيه ولده حمزة بكنيته واسمه فيقول:[١٨]

أبا الشــبل ياحمزة فاســتمع
مقــالي وللأمر مني اطلع
أوصيـك يـا حمـــزة انني
على الرغم كأس الردى مجترع

ويؤكد في القصيدة نفسها ان حمزة هذا ولده، فيقول:[١٩]

ايا ولدي ياأميني استمع
وصاتي اذا كنت بالمستمع

وقال مخاطبا ولده، ويذكر بلدته «ثقب» ويذكر قومه وحكمهم وعدلهم ومقارعتهم للاعداء:[٣٠]

وثقبا فدعها كعبة فهي مكة
تؤم لها الاعجام والحضر والبدو
وبحرا خضما زاخر العلم طاميا
جميع الورى منها على العل تورد
أثيروا من الأرماس آل شنوءة
فكم لكم بيت المكارم شيدوا
فكم ملكوا برا وبحرا بعدلهم
وكم قدحوا زند الجهاد واصلدوا
وكم جدعت أنف الاعادي سيوفهم
وكم دوخوا ارضا وسادوا وسودوا

وفي نفس القصيدة، يدعو لبلدته «ثقب» بالخصب، فيقول:[٣١]

ولا جدبت «ثقب» ولا ساء دهرها
ولا سامها بالخسف لحز مزند
ولا فارقتها السحب كل عشية
بها البرق مستن بها الرعد يرعد
فتصبح كالفردوس بهجا رياضها
بأغصانها ورق الحمام يغرد
ولا برحت سكانها في سعادة
عزازا وفي النعماء والفضل يحسدوا

ويقول لا الام اذا ما مدحت هذه البلدة، فلها فضل علي عظيم، فهي الام التي اظلتني بسمائها وغذتني بغذائها، فان لم أحمدها، فأنا ظلوم جاحد لفضلها كما يقول:[٣٢]

ومن لائمي فيها اذا ما مدحتها
فذو الفضل والآلاء بالحمد يحمد
هي الام غذتني صبيا وشايبا
وكم ارضعتني ثديها يوم أولد
فان فاتني حمدي لها انا ظالم
جحود ومثلي فضلها ليس يجحد

اما ما يتعلق بجزالة الالفاظ وتكرارها وتقارب المعاني وانطباقها، فنضرب الامثلة التالية في وصف الشاعر للرعد والبرق والمطر، فقد قال:[٣٣]

اذا البروق خبت هب النسيم لها
فراح يورى زناد البرق زامرها
او الرعود ونت عن الجنوب فلن
تزال تملأ عبريها هوادرها
كأنما البرق في حافاتها رجفت
عبس فصلت بذبيان بواترها
فسدت الأفق طرفيه طوارفها
وحجرت محجر الحربا محاجرها
فانحل منعقد القطرين منبجسا
كأنما الغيث للدلحا قطائرها

فإن هذه الابيات مكررة عن الابيات التالية بجزالة الفاظها وتقارب معانيها وانطباقها، وهي من قصائد مراعاة الاخاء[٣٤]

اذا خبا البرق هبت ريح مشرقه
وهي الصبا فأثارته من الحضن
وان ونى الرعد تحدوه الجنوب فلا
تزال تبكي بكا شجو على شجن
فانحل عقد الحيا في الارض منتثرا
على الرياض انتثار اللؤلؤ الثمن

وهذه وتلك تكرار للابيات التالية من المطبوع[٣٥]

وكلما ناوحت فيه الجنوب صبا
همى من المزن بالريحان وادقه
متى خبا البرق شبته الصبا فغدت
تنقض كالجمر منثورا عقائقه
وان ونى الرعد تحدوه الجنوب فلم
تنفك ترزم إرزاما أيانقه
فأوبل الوبل حيث الطل يقدمه
والودق طف وطاف الاكم غادقه

وكذلك الابيات التالية مكررة عن تلك، وهي من المخطوط[٣٦]

إذا خبا البرق هبته الصبا فغدا
كمثل قدح مثير الجمر وقاد
وان ونى الرعد تحدوه الجنوب فلا
يزال في اثرها كالمطرب الحادي
فانحل ذاك الحيا من كل ساحبة
ذيلا على الافق منها سحب ابراد

والامثلة على ذلك كثيرة، ونظن ان في هذا بيانا كافيا لاثبات ان القصائد التي جاءت في النسخة الثانية - وهي قصائد المكاتبات ومراعاة الاخاء - حتما لشاعرنا ابي حمزة سالم بن غسان اللواح

وأطمع ان يتهيأ لي وقت - لاحقا ان شاء الله - فأتمكن من نشر هذه القصائد غير المنشورة التي يزيد عدد

صفحاتها على مائة وسبعين صفحة.

وبعد هذه الملحوظات التصنيفية، انتقل الى الملحوظات المنهجية التي تتعلق بمنهجية التحقيق، وأود لو أنقل قبل ذلك ملحوظات الدكتور الطاهر احمد الدرديري، الاستاذ في جامعة السلطان قابوس، على تحقيق الديوان تحت عنوان «قراءة في ديوان اللواح الخروصي» أنقل منها النصوص التالية:[٢٧] «قام المحقق الاستاذ محمد علي الصليبي جزاه الله خيرا:-

١- بمقابلة النسخ الخطية، وتوجد منه نسختان.

٢- جاء النص سليما من التحريف والتصحيف بعد المقابلة بفضل التحقيق بدرجة عالية.

٣- إصلاح الخطأ والسقط الوارد عن طريق النساخ.

٤- إصلاح الخلل في بعض الاوزان التي صدرت من النساخ.

٥- أجهد المحقق نفسه في شرح المفردات الغريبة، وذلك بالرجوع الى قواميس اللغة.

٦- بين بحور الديوان كله.

والظاهر ان الدكتور الطاهر لم يتأن في قراءة الديوان، والا لما اقحم نفسه في هذه الشطحات؛ لان الديوان مليء بالتصحيف والتحريف، بل النصوص التي نقلها الدكتور من الديوان في دراسته لا تخلو من التصحيف والتحريف، ومع هذا، لم يهتد اليها الدكتور، فمثلا نقل البيت التالي:[٢٨]

تناشدوا شعر ليلى كلما انتبهوا
ما كان في الشعر (محزونا ومفروقا)

فلفظة (محزونا) مصحفة، اذ لا يوجد في الشعر — على حسب علمي - (محزون) فهي مصحفة عن (مخزوم) او عن (مخروم) فالخزم والخرم من علم القوافي.

قال القاضي التنوخي: «الخرم اسقاط الحرف الاول من الجزء الاول فيما هو مبني على الاوتاد المجموعة، وذلك يكون في خمسة اوزان من العروض، الطويل والوافر والهزج والمضارع والمتقارب»[٢٩]، ومثل له بالبيت التالي:-

لا تعترض في الامر تكفى شؤونه
ولا تنصحن إلا لمن هو قابله

واما «الخزم» بالزاي المعجمة، فهو زيادة تلحق اوائل الابيات، ولا يختص بذلك وزن دون وزن، ولا يعتد بتلك الزيادة في تقطيع العروض، فيزاد البيت حرفا واحدا كقول طرفة:-

تذكرون اذ نقاتلكم
اذ لا يضر معدما عدمه

وقد يخزم بحرفين كقول طرفة ايضا:

اذا انتم تخل نطيف به
فإذا ما حز نضطرمه

والمفروق - كما جاء في بيت شاعرنا اللواح - هو الوتد وهي العروض وتدان: مجموع ومفروق، فالمجموع: حرفان متحركان بعدهما ساكن، مثل قضى ودعاء ويسميه العرضيون «المقرون»، والمفروق، هو حرفان متحركان بينهما حرف ساكن نحو «كيف وقبل وبعد»[٣٠].

اما ملحوظاتي المنهجية، فأوجز الاهم منها مع التمثيل لها باختصار شديد، وهي:-

١- تصحيف نصوص الديوان وتحريفها.

٢- لم تظهر مقابلة النصوص على النسختين جلية، وانما ظهر الاعتماد على نسخة واحدة في معظم القصائد التي تحويها النسختان.

٣- وردت ابيات كثيرة في الديوان مختلة الاوزان.

٤- الالفاظ المفسرة - في الغالب - لا تتفق ومعاني الابيات.

٥- لم يطبق المنهج العلمي للتحقيق؛ من حيث تصحيح الاخطاء والزيادة والحذف والتغيير والتبديل والتعليق من المحقق.

وسنمثل لهذه الملحوظات كالتالي

١- التصحيف والتحريف في النصوص: وردت تصحيفات وتحريفات في نصوص الديوان بكثرة؛ بعضها يلتمس فيها العذر، وتعزى الى الاخطاء المطبعية، وبعضها لم أجد لها تخريجا. فمن اخطاء التصحيف التي يلتمس فيها العذر وتعزى الى المطبعة:[٣١]

٤ - المالك الملك لا يوحي عليه به
ولا تكلم فيها الخلق بل يوحي

والصواب ولا (يكلم) كما جاء في المخطوط؛ فربما جعل الطابع النقطتين اعلى الياء لتصبح تاء، بدلا من ان يجعلهما اسفلها، وجعل الكسرة أعلى الشدة بدلا من ان يجعلها اسفلها، وكذلك البيت التالي:[٣٢]

٣٨ - وان كان سيفي كل ما سل (خارجي)
فكل كهام من سيوف العدا العضب

والصواب (جارحي) كما جاء في المخطوط وليست (خارجي) وانما قفزت نقطة الجيم الى أعلى وزيدت نقطة تحت (الحاء)، وكذلك البيت التالي:[٣٣]

٦ - فيا عجبا كم تسلب الاسد في الوغى
وتسلبنا (مرحى) شنوه عيدها

والصواب - كما جاء في المخطوط - (وتسلبنا من حي شنوة غيدها)

والبيت التالي:[٣٤]

١٩ - لا تشتكي لغبا في السير او تعبا
ولا بها (الحس) حتى تشتهي الشبقا

والصواب (ولا بها الجسر) كما جاء في الاصل، من (جسر الفحل اذا ترك الضراب)[٣٥].

والبيت التالي:[٣٦]

٢٥ - لما أتوا جدة من بعد ما حرموا
فقربوا اليعملات الذمل (العنقا)

والصواب (العتقا) كما جاء في الاصل، وقد جاءت مشكولة.

والبيت التالي ايضا:[٣٧]

٦٨ - وانني (بمدحي) طالب صلة
شفاعة توصل الغفران والخلقا

والصدر مختل الوزن، واستقامته بالتصويب التالي. «بمديحي» كما جاء في الاصل.

ومن التحريفات التي لم اجد لها تخريجا:[٣٨]

٦ - (ارسى) الراسيات بها
كيما يقول الهوى من (حبها) سيحي

والصواب (واركد) بدلا من (أرسى)، و(تحتها) بدلا من (حبها)، وكذلك جاء في الاصل، وقد تكرر هذا الصدر في ص٨٦ من نفس الجزء، فقد جاء البيت كالتالي:

١٧ - وأركد الراسيات الراسيات بها
كيما تسيح فارست بعدما سمقا

وقد صحف في البيت التالي:[٣٩]

٥١ - خفاء وقد اعطي الرسالة راقيا
مطارح قد كان منه يريدها

وعلق المحقق على هذا البيت بقوله: (مطارح قد كان الاله يريدها) او «مطارح ما قد كان منه يريدها» وذلك ليستقيم الوزن) اهـ. وفي الاصل (مطارح درج قد كان منه يريدها)، وهو الصواب، وبه يستقيم الوزن والمعنى. قال ابن الفارض:[٤٠]

واكناد جيش البحر ما بين راكب
(مطا مركب) او صاعد مثل صعدة[٤١]

وصحف البيت التالي:[٤٢]

٢ - الحمد لله ان الله نزهني
عن ملة الشرك اهل الختر والختل

علق عليه بقوله: (الختل: الخديعة والاحتيال) أهـ وفي الاصل «اهل الختر والحيل» وهو الصواب؛ ولو كان الشاعر يريد ان يقول (أهل الختر والختل) لاستطاع، ولكنه رأى في ذلك تنافرا لكلمتي (ختر وختل)، والبلاغيون يعيبون مثل هذا التنافر.

وقد حدث تحريف في البيت التالي ايضا:[٤٣]

١٤ - وان هجرت رواحا واصلت بكرت
وتوضح الليل بالإرقال مذ غسقا

ويكون البيت ركيك المعنى لا يرتضيه الشاعر، والصواب (ان هجرت روحت او أصلت بكرت).[٤٤]

٢- لم تظهر مقابلة النصوص على النسختين، جلية، وانما ظهر الاعتماد على نسخة واحدة في معظم القصائد التي تحويها النسختان، تدلنا على ذلك الامثلة التالية:[٤٥]

٢ - وهيهات ما لامريء ما تمنى
وما كل داع لعمـري يصاب

علق المحقق على (يصاب) بقوله: كلمة القافية يصاب، لعلها «يجاب» لتناسب المعنى ولو عاد الى النسخة الثانية لما احتاج الى التعليق، فهي في تلك النسخة «يجاب».[٤٦]

القصيدة التي تبدأ من ص٣١١ — ٣١٢ من الجزء الاول، لم يقابلها المحقق بالنسخة الثانية وفيها تصحيف وتحريف بكثرة لا داعي الى بيانه كله، فقد المح المحقق نفسه الى عدم رجوعه بتعليقه على البيت رقم ٤٨

٤٨ - فمن سان القفار السجـ
ـد والمحسن فالجـود

فقال. «فمن سان: لعلها فمن شان

فمن شان الفقير الشحـ
ـذ والمحسن فالجـود

لا كما ورد محرفا بفعل النساخ، وعليه يستقيم الوزن والمعنى». اهـ ولو عاد الى تلك النسخة لوجده كما صححه[٤٧]، ولاراح نفسه من الاجتهاد.

وكذلك البيت التالي: [٤٨]

٨ - لم يدر أن الموت يحـ
دوه حدا رعد السحـاب

علق عليه (يجدو جدي) لعلها (يحدو حدا) فيصبح البيت:

لم يدر أن الموت يحـ
دوه حـدا رعد السحاب» اهـ

فلم يرجع الى النسخة الثانية ليصححه، فهذا التصحيح الذي جاء به موجود فيها،[٤٩] وكذلك البيت التالي: [٥٠]

٥ - كلم نداراه في الحال مخترم
وما أرعويت وما أورعت بالنذر

ولا يخفى على القارىء ما في البيت من غموض وقد علق عليه : « في الأصل (كل ما نداره في الحال محترم) وهذا بفعل النساخ ولعل الصواب ما أثبت» أهـ

فلم يعد الى النسخة الثانية ليصوب البيت وصوابه منها كالتالي . [٥١]

كل بانذاره في الحال محتزم
وما أرعويت ولا أوزعت بالنذر

وفي مثل هذا البيت تظهر قدرة المحقق على تمرسه في قراءة المخطوطات.

وكذلك في صفحتي ٣٤٤، ٣٤٥ من الجزء الأول، لم يقابل المحقق القصيدة في تينك الصفحتين مع النسخة الثانية، فجاء التصحيف والتحريف في الأبيات التالية ١، ٦، ٧، ١٣، ١٦، ١٩، ٢١، ٢٣.

٣ – وردت أبيات كثيرة في الديوان مختلة الأوزان فبعضها جاءت في الأصل صحيحة، فجاء المحقق ليصحها فأفسدها من ذلك قول الشاعر : [٥٢]

١٢ – وما المشعر الأعلى بوادي محصب
وقد جرعت من وادي محسر الجرعات

وقد علق المحقق عليه بقوله «زيدت كلمة وادي ليستقيم الوزن» أهـ

والحقيقة أن الوزن يختل بزيادة (وادي) ، وقد جاء في الأصل دون زيادة وبه يستقيم الوزن ومنها البيت التالي: [٥٣]

١٩ – استغفر الله من أكلي الحرام ومن
شربه أو لبسه حليا ومن حلل

فالعجز مختل الوزن وفي الأصل (شربيه) فغيرها المحقق دون أن يشير في الهامش اليها وبالتغيير اختل الوزن.

وبعض الأبيات جاءت مختلة الوزن، فأراد ان يصححها فلم يفلح ومنها قول الشاعر: [٥٤]

٢٨ – وعمت ضجيعيه أبا بكر والرضى
إذا عمرا ومن لهم فهو تابع

علق عليه بقوله «لا أرى هذه الكلمة «ضجيعيه» بل أقترح أن تكون صحيبيه أي صاحبيه ويكون الشطر هكذا:

وعمت صحيبيه أبا بكر بالرضى
وذا عمر ومن له فهو تابع

ولا يخفى ما في البيت من الخلل بعد تصحيح المحقق والصواب

وعمت أبا بكر ضجيعيك والرضى
إذا عمرا ومن لهم فهو تابع

لأن الشاعر قد كرر هذا الشطر في ص ٢٥٧ كعادته في تكرار الألفاظ والمعاني كما سنرى في هذا الفصل في دراستنا للمدحة النبوية وفي الفصل الثالث.

ومنها قول الشاعر : [٥٥]

٢ – فإني كصاد ويمتح دلوا
من الماء رث الرشا والعناج

٣ – ومثل مختبط الليل لم يد
ر ماذا على خبطه ما يفاجيء

علق على البيت رقم (٣) بقوله «ومثل لعل الصواب (ومثل كمختبط) لاستقامة الوزن كما جاء بفعل تصحيف النساخ» أهـ

فالبيت يحتمل أن يكون محرفا وليس مصحفا وكما علق عليه يكون مختل الوزن.

يكون :

ومثلي كمختبط الليل لم يد
ر ماذا على خبطه ما يفاجي

فيكون وزنه

فعولن مفاعلتن فاعلاتن
فعولن فعولن فعولن فعولن

فالصدر فيه تفعيلته تختلف عن تفعيلة العجز والقصيدة من بحر المتقارب.

وبعض الأبيات جاءت مختلة الوزن وتركها كما هي، فلم يقمها ولم يشر إليها كالبيت التالي :[٥٦]

١٥ – مواقف يرضى الله فيها وقوفنا
فهل مثلها تلقاه إذا وقفات

ففي العجز اختلال، ولو حذفت الهاء من (تلقاه) لاستقام الوزن، ولكن لم يحذفها المحقق، لأنها جاءت في الأصل.

وبعض الأبيات لم يحسن توزيعها على أشطرها ، فإذا وزنت البيت وجدت شطرا أطول من التالي . كالبيت التالي:[٥٧].

١٢ – وإن جدى السعد عندك سابقا فما
ضامني في الموقفين مضيم

فالملاحظ أن الشطر الأول أطول من الثاني والصواب بأن يكون البيت هكذا

وإن جدي السعد عندك سابق

فما ضامني في الموقفين مضيم

والبيت التالي: (٥٨)

٤٠ – ترض الحصا شوقا لمن سبح الحصا له

سباع الحي حيته سدها

فالصدر أطول من العجز، والصواب في البيت أن يقال

ترض الحصا شوقا لمن سبح الحصا

له وسباع الحي حيته سيدها

فمعرفة خلل الأبيات واستقامتها ومرجعها أولا الى الحس الموسيقي للشخص ثم الى قوته وضعفه في أوزان الشعر والعروض.

٤ – الألفاظ المفسرة في الغالب لا تتفق ومعاني الأبيات: رجع المحقق في تفسير معاني المفردات في الغالب الى المعجم الوسيط، وبما أن المعجم الوسيط وضع للطلاب ولم يوضع للباحثين فكثير من ألفاظ العربية لم تحشد فيه لأنه مختصر ولم يتسع لها: فلذلك لم يجد المحقق فيه أكثر المعاني التي طلبها فاضطر أن يدون ما وجده، وإن لم تتفق تلك المعاني مع ما ينشده الشاعر مع معان لأبياته فمثلا البيت التالي: (٥٩)

١٥ – ففي جمع المهاوش صار همي

وذلك للنهابر منجنيق

علق عليه المحقق «المهاوش الهواش الجماعة يختلط بعضها ببعض

والنهابر. مفردها نهبرة، وهي ما ارتفع من الأرض». أهـ.

فهذا التفسير لا يتفق مع معنى البيت، والصحيح أن يفسر الكلمتين بالتالي: المهاوش: ما غصب وسرق من المال (٦٠) والنهابر: جهنم – أعاذنا الله منها (٦١) وهذا المعنى هو الذي يريده الشاعر ويؤكده إذ قال في موضع آخر (٦٢):

فإن لم تكن لي عاصما من مهاوش

فمن لي عن لفح النهابر عاصم

أي إن لم تعصمني من كسب المال الحرام، فلا عاصم لي من لفح النيران.

وكذلك البيت التالي: (٦٣)

٤٢ – تعاطت أياديها قريش لقتله

وضمهم بيت لمستوره يعبو

ولفظة (لمستوره) في الأصل (لمشورة) ولكنها صحفت، وعلق على البيت بقوله «يعبو يتهيأ من التعبئة العسكرية». واللفظة التي «من التعبئة العسكرية» فعلها: عبأ يعبأ (٦٤) أما (يعبو) والتي في البيت من: عبا: يعبو بمعنى اضاء وجهه (٦٥) وهو الذي يناسب المعنى.

وعلق على البيت التالي: (٦٦)

٧ – يراقب في الرحمن غيبا ومشهدا

وتلقاه عما يسخط الله ناكزا

علق «نكز الدابة نخسها بشيء مدبب الطرف يستحثها ويقال:

فلان بمنكزة من العيش أي (ضيق) والنكز الرذل من المال والناس» أهـ.

والاصوب ان يقول: نكز فلان: ضرب ودفع ونكص(٦٧)، ونكص عن الامر نكوصا ونكصا: تكأكأ عنه وأحجم(٦٨)، فيكون المعنى تلقى المؤمن محجما عما يسخط الله.

وكذلك البيت التالي: (٦٩)

١٧ـ ولو تواردها الظئبار نوح في

أرجائها وتبقى حيران زهليقا

علق عليه. ظأت المرأة والناقة على ولد غيرها، عطفت عليه، والظئر المرأة المرضعة لغير ولدها أهـ. وهذه المعاني لا تتناسب مع ما يريده الشاعر من معنى، فالشاعر يصور المشقة التي يواجهها في طريقه الى مكة المكرمة، فيصف المياه الآجنة التي يمر بها، ويريد ان يشرب منها لشدة الظمأ الذي يواجهه في الطريق.

فلفظة (الظئبار) ليست (الظئبار)، وانما هي مصحفة عن (الطيثار)، والطيثار: من اسماء الاسد(٧٠). فصواب البيت

ولو تواردها الطيثار نوح في

ارجائها وبقي حيران زهليقا

اي أن المياه الآجنة التي اشرب منها أنا، لو وردها الاسد لصرخ بأعلى صوته وحار، وبهذا يستقيم المعنى وعجز البيت المختل.

٥ – لم يطبق المحقق المنهج العلمي للتحقيق من حيث تصحيح الاخطاء والزيادة والحذف والتغيير والتبديل، والتعليق، فمثلا البيت التالي: (٧١)

أحب في الله فعل الصالحين ولم

أزل عليه وعنهم قد هفا قدري

اضاف المحقق من عنده (أزل) ولم يشر الى هذه الزيادة في الهامش، ولو رجع الى النسخة الثانية لوجدها (ولم آقدر) وهو المعنى الذي اراده الشاعر.

وفي ص ٣٣٠ من الجزء الاول في اعجاز الابيات من ٢٧ ـ ٣١ سقط لبعض الكلمات، وقد اضاف المحقق لفظة او لفظتين مكان البياض، ولم يجعل الزيادة بين حاصرتين، بل اثبت الاعجاز في الهامش كاملة، كأن يقول: «سقط في عجز البيت منه الحبائل في هاوٍ من الحفر وهذا الاسلوب يضلل القارئ» والباحث، فيظن ان العجز ساقط بأكمله وان المحقق قد اتمه بينما اضاف المحقق كلمة في كل عجز من اعجاز الابيات ٢٨، ٢٩، ٣٠، وهي على التوالي (يانع، هاو،الخنس) وكلمتين في البيتين ٢٧، ٣١.

«والاولى في حالة الزيادة ان تميز بوضعها بين جزءي العلامة الطباعية الحديثة [ ]، أن ينبه في الحواشي على انها مما اخل به الكتاب»[٧٢]

والشيء نفسه فعله المحقق في الصفحة المقابلة، وفي ص٣٥٢، كذلك سقط في البيتين ٢٦ و٢٧.

اما من حيث التغيير والتبديل فنمثل له بالبيت التالي:[٧٣]

قصدتك مستجيرا اليك لاج
وجئتك والرجا بالخوف هاز

فالصدر مختل الوزن، وفي الاصل «قصدتك مستجيرا بك لاج...»فغير المحقق (بك) الى(اليك) فاختل الوزن، ولم يشر في الهامش الى التغيير. وفي مثل هذا التغيير والتبديل، يشدد شيوخ التحقيق،فيقول عبدالسلام هارون: «ريب ان احداثهما في النسخة العالية يخرج بالمحقق عن سبيل الامانة العلمية، ولا سيما التغيير الذي ليس وراءه الا تحسين الاسلوب، او تنميق العبارة، او رفع مستواها في نظر المحقق، فهذه تعد جناية علمية صارخة اذا قرنها صاحبها بعدم التنبيه على الاصل، وهو ايضا انحراف جائر عما ينبغي، اذا قرن ذلك بالتنبيه»[٧٤]، ففي البيتين السابقين ــ كما يرى عبدالسلام هارون ـ جناية علمية صارخة.

وكذلك البيت التالي:[٧٥]

١٧ ـ أراك دينك ترضى ان يكون به
قذر وثوبك مغسول من القذر

علق المحقق على هذا البيت بقوله: («أراك دينك ترضى ان يكون به» لا كما جاء مصحفا.

والحقيقة ان البيت غير مصحف، والذي صنعه المحقق تحريف عن اصل البيت، فقد جاء في الأصل (أراك دينك ترضى طرتيه بها) فحرفه المحقق دون ان يشير الى الالفاظ التي حرفها، كأن يجعلها بين حاصرتين، ودون ان يشير الى ما جاء في الاصل، لعل القارئ يرى فيه وجها اصوب من الوجه الذي ارتآه المحقق، ويسمي عبدالسلام هارون هذا العمل «انحرافا جائرا عما ينبغي».

ولم يوثق تعليقاته في شرح المفردات ولا عندما يورد بعض الابيات ليقارنها بأبيات ابن اللواح، وذلك كقوله:[٧٦] «يرتبط هذا البيت وما بعده من ناحية المعنى بقول الشاعر:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده
فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

فلم يوثق لمن البيت؟ ومن اين اخذه، فالامانة العلمية تقتضي التوثيق والاشارة، يقول عبدالسلام هارون: «وقد اصبح النهج العلمي الحديث يقتضي المحقق ان يشير عند اقتباس نصوص في التعليق الى الموارد التي استقى منها؛ وذلك بأن يذكر الكتاب ومؤلفه والجزء والصفحة التي وجد فيها النص».[٧٧]

وبعد هذه الملحوظات فان الباحث لا يرى ان يطلق على هذا الديوان لفظة «تحقيق»، وانما اقرب مايقال عنه «اخراج» فهي ادق من الناحية العلمية، فالكتاب المحقق ينبغي«أقرب ما يكون الى الصورة التي تركها مؤلفه»[٧٨] وقد لاحظنا التحريفات والتصحيفات في الكتاب؛ التي منها ما يتعلق بتمرس المحقق في قراءة المخطوطات، كالتصحيف الذي حصل في البيت (كل بانذاره في الحال محتزم) والتحريف الذي كان في (مطا درج قد كان منه يريدها) وفي (وتسلينا من حي شنوة غيدها). «فان القراءة الخاطئة لا تنتج الا خطأ».[٧٩]

ومنها ما يتعلق بالالمام بالموضوع الذي يعالجه الكتاب. بحيث «لا يمكن المحقق ان يفهم النص فهما سليما يجنبه الوقوع في الخطأ حين يظن الصواب خطأ، فيحاول اصلاحه اي يحاول افساد الصواب»[٨٠] كما حدث في الصدر (اراك دينك ترضى طرتيه بها، فقد حرف الى اراك دينك ترضى ان يكون بها) وفي العجز (وقد جرعت من محسر الجرعات) أضيف عليها لفظة (وادي) فاختل وزن البيت، الى غيرذلك من الامثلة التي مثلنا بها كتفسير المفردات وغيرها.

فيلزم المحقق ان يكون واعيا مادة الكتاب التي يحققها؛ حتى لا يخل بتلك المادة فيقع في تلك الاخطاء التي اشرنا اليها.

ومما هو جدير بالذكر، اني لا اعول في دراستي على المطبوع تعويلا تاما، وذلك لكثرة الاخطاء، الموجودة فيه التي تفسد المعنى، بل احاول اصلاح ما أمكنني اصلاحه من تلك الابيات التي أصابها التحريف والتصحيف، والتي استشهد بها في دراستي.

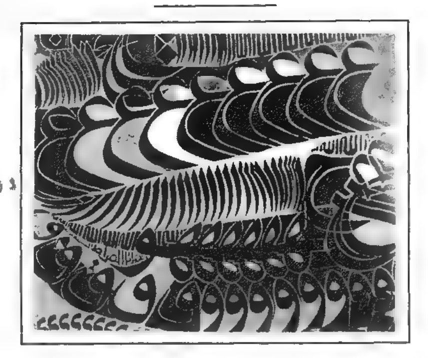
الهوامش :

١ – الديوان ١/ ٥٠.
٢– الديوان ١/ ٤١.– و الديوان (المخطوط) ٣٧٥.
٣ – الديوان ١/ ١٧٨
٤ – الديوان (المخطوط) ٣.
٥ – نفسه ٩.
٦ – الديوان ١/ ١٢٦.
٧ – الديوان (المخطوط) ١١٦
٨ – الديوان ١/ ١٢٣.
٩ – الديوان ٣/ ١٢٦
١٠ – ينظر ٢/ ١٦١، ٢٨١
١١ – ٢/ ١٩٧.
١٢ – ينظر المخطوط من ٩٠ – ١١٧.
١٣ – الديوان ٢/ ١٣٣، ٢٩١
١٤ – المخطوط ٧٤
١٥ – الديوان ١/ ١٢٦
١٦ – المخطوط ١٣٢.
١٧ – الديوان (المخطوط) ١٣٣
١٨ – نفسه ١٣٤.
١٩ – نفسه ١٣٨
٢٠ – نفسه ١٣٩، حذف الشاعر نون (يحسدون) من البيت من غير جازم
٢١ – نفسه ١٣٩
٢٢ – الصحيفة ٢/ ٣٩٨.
٢٣ – الديوان (مخـ) ٦
٢٤ – الديوان ٢/ ٧٥
٢٥ – الديوان (مخـ) ١٠٩.
٢٦ – الطاهر أحمد الدرديري – قراءة في ديوان اللواح الخروصي – فعاليات المنتدى الادبي في سلطنة عمان، إصدار يونيو ١٩٩١ ص ٢٢٣.
٢٧ – المرجع السابق ص ٢٢٩، والديوان ١/ ١٦٦
٢٨ – أبويعلي عبدالباقي بن المحسن التنوخي – كتاب القوافي – ط ١ دار الارشاد والنشر، بيروت ١٩٧٠ ص ٦٩
٢٩ – أبويعلي التنوخي – القوافي – ص ٧٠، ٧١
٣٠ – د. أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم، ط ١ دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ١٩٨٩، ج ٢/ ٤٢٨
٣١ – الديوان ١/ ٧٩.
٣٢ – الديوان ١/ ٢٠٣.
٣٣ – نفسه ٢٥٣
٣٤ – نفسه ١٩٦
٣٥ – الطاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٧٩م ١/ ٤٩١.
٣٦ – الديوان ١/ ١٥٦
٣٧ نفسه ١٥٩
٣٨ – الديوان ١/ ٧٩
٣٩ – الديوان ١/ ٢٥٦
٤٠ – أبو حفص عمر بن العارض، ديوانه، دار الفكر عمّان الأردن ١٩٨٥ ص ٦١.
٤١ – الأكناد جمع كند وهو الفرس الشديد واللفظة فارسية. والمطا الظهر (شرح ديوان ابن الفارض).
٤٢ – الديوان ١/ ٩١
٤٣ الديوان ١/ ١٥٦.
٤٤ – ابن رزيق – الصحيفة القحطانية ٢/ ٣٩١.
٤٥ – الديوان ١/ ٢٧١.
٤٦ – الديوان (المخطوط) ٢٠١
٤٧ - نفسه ٢٠٦.
٤٨ – الديوان ١/ ٢٨١.
٤٩ – الديوان (المخطوط) ١٩٦.
٥٠ – الديوان ١/ ٣٣٥.
٥١ – الديوان (المخطوط) ١٩٥.
٥٢ – الديوان ١/ ١٠٩.
٥٣ – الديوان ١/ ٩١.
٥٤ – الديوان ١/ ٢١٦
٥٥ – الديوان ١/ ٣٠١.
٥٦ – الديوان ١/ ١١٠.
٥٧ – الديوان ١/ ٩٥.
٥٨ – الديوان / ٢٥٥.
٥٩ – الديوان ١/ ٣٦٤.
٦٠ – الطاهر احمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط، دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٧٩م، ٤/ ٥٤٥.
٦١ – نفسه ٤/ ٤٤٨
٦٢ – الديوان ١/ ٣٦٨.
٦٣ – الديوان ١/ ٢٠٣.
٦٤ – الطاهر احمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط، ٣/ ١٣٤.
٦٥ – نفسه ٣/ ١٤٤
٦٦ – الديوان ١/ ٣٣٨.
٦٧ – الطاهر احمدي الزاوي، ترتيب القاموس المحيط، ٤/ ٤٣٧.
٦٨ – نفسه ٤/ ٤٣٨
٦٩ – الديوان ١/ ١٦٦
٧٠ – ابو الحسن ابن سيده، المخصص، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م ٨/ ٦٠.
٧١ – الديوان (المخطوط)
٧٢ – عبدالسلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها ط٢ مؤسسة الحلبي، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٧٢.
٧٣ – الديوان ١/ ١٣١
٧٤ – عبدالسلام هارون، تحقيق النصوص، ص٧٣
٧٥ – الديوان ١/ ٣٣٠
٧٦ – الديوان ١/ ٤٠٥
٧٧ – عبدالسلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٧٦
٧٨ – نفسه ٣٩.
٧٩ – نفسه ٤٨.
٨٠ – نفسه ٥٥

* * *

القصيدة العربية الجديدة : الاطار النظري والنماذج

فخـــري صالح*



تنتسب الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية الى افق الاحتكاك بـالآخر، الى المثاقفة والترجمة واعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي ارادت التخلص مـن ثقل الموروث وضغط عمود الشعـر العربي، وعلى الـرغم مـن مرور مـا يزيـد على ثلث قـرن على ظهور التجـارب الشعرية الاولى لقصيـدة النثر العـربية على صفحـات مجلـة «شعـر» الا ان التأصيـل النظري لهذا الشكـل الشعري لا يـزال ضعيفا بسبـب عدم حسـم الجدل حول شعـرية قصيـدة النثر وإمكانية عدهـا شكلا من اشكال الكتابة الشعريـة العربية مثلها مثـل قصيدة التفعيلـة التي استطـاعت انتـزاع اعتراف الذائقـة الشعرية بعـد ان حققت اعترافا نقديـا بها. والحقيقة ان قصيدة النثر قد استطـاعت خلال العقديـن الاخيرين ان تنتزع الاعتراف النقـدي بها لكنها لم تستطـع اختراق حصن الـذائقـة الشعريـة العربية التـي مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر والنثر مستندة في فصلهـا هذا الى ضرورة وجود ايقـاع وزني تستطيع الاذن التعـرف عليه والتمتـع بترديد صـداه في الشعر واذا كنـا نعثر على كثير مـن قصائد التفعيلة في منـاهج تـدريس الادب في المدارس الثانوية ، وكذلك في منـاهج تدريس الادب في الجامعات العربيـة، فان قصيدة النثـر لم تستطع حسـب علمي ان تخترق قلعة التعليم الثانوي، وربما قلعـة التعليم الجامعي في الكثير من الجامعات العربية. ويشير هـذا الغياب الى عدم تحصيل اعتراف الذائقة السائدة وتواصل الشكوك حول امكانية انتساب قصيدة النثر الى عالم الابداع الشعري.

ان تخلص قصيـدة النثر من شرط الوزن والموسيقـى يقف حائلا دون استقبال الذائقة السائدة لهذا الشكل الشعري وتقبله كواحد من الروافد الجديدة في نهر الشعر العربي. ومع ذلك فقد استطاعـت قصيدة النثـر، بما انجزه جيـل الخمسينات [1] في الشعر العـربي وما انجـزه شعراء جـدد ظهروا في السبعينـات والثمانينـات، ان تكون لنفسهـا مجمـوعات قـرائيـة تتذوقهـا بصفتها شعرا مثلها مثل قصيـدة التفعيلة والقصيدة العمودية. ولكن هذا الانجـاز الذي استطاعت قصيدة النثـر تحقيقه خلال العقـدين الاخيريـن لا يعنـي ان الجدل قـد حسم على الصعيـد

★ ناقد من الاردن
اللوحة للفنان عمر النجدي ـ مصر.

النقدي لصالح التحاقها بكتاب الشعر العربي، ولا يعني ان الذائقة الشعرية السائدة سوف تتخلص من شكوكها قريبا وتعلن قبولها لهذا الشكل الشعري في مناهج دراسة الادب في الجامعة والمدارس الثانوية.

ولعلنا لهذا السبب نجد انفسنا مدفوعين الى التأكيد على مشروعية قصيدة النثر العربية من خلال القاء الضوء على النماذج المشرقة من هذه القصيدة لتوسيع دائرة قرائها، والتأثير على الرأي العام السائد بين طلبة الجامعات والمدارس الثانوية بان هذا اللون من الكتابة لا ينتمي الى حقل الكتابة الشعرية بل هو نثر فني بالاساس. ان منجز قصيدة النثر بحاجة الى تسليط ضوء النقد عليه لتقريبه من الذائقة الشعرية وتوسيع دائرة قرائه.

١

لكن قبل الخوض في القراءة النصية لبعض نماذج قصيدة النثر اريد ان اجمل بعض النقاش الذي دار حول قصيدة النثر منطلقا من اطروحة سوزان بيرنار في كتابها «قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا»، الصادر عام ١٩٥٩ والذي أثرت الافكار الواردة فيه تأثيرا عميقا على شعراء قصيدة النثر العربية.

ترى سوزان بيرنار ان «الشعر يرتبط بحكم اصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن ايقاع الجملة وعلاقات النغمات بالمعاني، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للايحاء الذي يضاف لمحتواها الواضح المحض، والصور انما هي مستقلة عن الشكل المنظوم شعرا.[٢] ويتركز مشروع بيرنار في استحداث مفهوم للشعر انطلاقا من نماذج قصيدة النثر الفرنسية نفسها. وما يهمنا في مشروع الناقدة الفرنسية هو ان ظروف الرفض التي مرت بها قصيدة النثر الاوروبية تتكرر في العربية استنادا الى مبدأ الضرورة الوزنية في الشعر. وهي تعلن في العبارة التي اقتبسناها اعلاه ارتباط الشعر بالموسيقى واهمال العناصر الاخرى التي تحقق الشعرية، من ايقاع الجملة والقوة الايحائية للكلام والصور الشعرية، لصالح النظم الشعري. ان ما كان يجعل الشعر شعرا هو الوزن والموسيقى الخارجية التي تميزها الاذن. وبسبب هذا التصور الضيق لمفهوم الشعرية اخذ الشعراء في اوروبا وامريكا يعيدون النظر في مبدأ الشعرية نفسه، واصبح الشاعر «يرفض وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المقفى، ويطلب «مفاتن» اكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والايقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها». (ص.٦٧) ونتيجة لبحث الشاعر عن مكونات اخرى للشعرية ولدت قصيدة النثر «من تمرد على قوانين علم العروض ـ واحيانا على القواعد المعتادة للغة»(ص:٢٠).

نتوصل مع سوزان بيرنار الى ان قصيدة النثر الاوروبية قد احدثت انشقاقا في مفهوم الشعرية. لقد تمردت على الوزن والقافية واعتمدت شروطا اخرى لتحقيق الشعرية. وتتمثل هذه الشروط الجديدة، التي اراد الشاعر التعويض بها عن شرطي الوزن والقافية، بالوحدة والمجانية والايجاز (ص:٢٣ ـ ص٢٤). وفي موضع آخر تجمل بيرنار هذه الشروط واصفة اياها هذه المرة بانها «كلية التأثير والمجانية والكثافة» (ص:١٥١). وتعني بيرنار بالوحدة «الوحدة العضوية». فمهما كانت «القصيدة معقدة وحرة في مظهرها فان عليها ان تكون وحدة واحدة، وعالما مغلقا، خشية ان تفقد صفتها كقصيدة». اما بالمجانية فتعني انه «ليس للقصيدة اية غاية بيانية او سردية خارج ذاتها»، واذا استخدمت القصيدة «عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها و«تشغيلها» في مجموع ولاغراض شعرية بحتة». ان فكرة «اللازمنية» وعدم تطور القصيدة الى هدف بعينه وعدم عرضها سلسلة افعال او افكار، هي المحددات الرئيسية لشعرية قصيدة النثر من وجهة نظر بيرنار.

ويضاف الى هذه الشروط شرط اساسي هو «الايجاز»، فقصيدة النثر، حسب الناقدة الفرنسية «يجب ان تتلافى الاستطراد في الوعظ الخلقي (...) كما عليها ان تتلافى التفصيلات التفسيرية». ويمكن رد فكرة «كلية التأثير»، التي تضيفها بيرنار في موضع آخر من كتابها، الى ادغار الن بو الذي طالب في كلامه على الشعر والقصة القصيرة بوحدة الانطباع وكلية التأثير قائلا انه «لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد في المصطلحات». اما الكثافة، التي طالبت بها بيرنار شاعر قصيدة النثر، فانها تعني الايجاز والقدرة على الاشعاع ولا نهائية الايحاءات (ص:١٥١).

لكن هذه الشروط التي توردها بيرنار معيارا لقصائد النثر تظل شروطا غامضة شديدة النسبية لا تمتلك صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية التي تربط مفهوم الشعر بالوزن والايقاع الموسيقي. ويمكن لبعض الانواع الادبية الاخرى ان تشارك قصيدة النثر في شروط الوحدة العضوية والايجاز واللازمنية (القصة القصيرة التي تقترب في بعض نماذجها من الشعر). ولعل نسبية الشروط التي وضعتها بيرنار هو الذي يدفعها الى الحديث عن الارادة الفوضوية الكامنة في اصل قصيدة النثر مما يفسر «تعدد اشكالها»، ويفسر «الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها». (ص:١٧) ثمة قوتان متعاكستان تشدان قصيدة النثر «ميل الى الانتظام، الى الكمال الشكلي، وميل الى الحرية والتشوش الفوضوي ايضا». (ص ٧٩) وتوضيحا للفكرة الجوهرية الاخيرة تقول بيرنار ان «الشروط العضوية لقصيدة النثر مضاعفة. فهي الشكل الشعري لفوضوية محررة في صراع مع القيود الشكلية ـ وكذلك نتيجة

لارادة تنظيم فني يسمح لها ان تتخذ شكلا وتصبح كائنا موضوعا فنيا».(٢٧٩)

تمدنا سوزان بيرنار من ثم بالمهاد النظري الذي استندت اليه قصيدة النثر الاوروبية ، والامريكية ، وهي ايضا تمدنا بالفكر النظري الذي ارتكز اليه شاعر قصيدة النثر العربية في نهاية الخمسينات والستينات. ونحن نعثر في تنظيرات ادونيس وانسي الحاج في مجلة «شعر» على افكار سوزان بيرنار معادة الصياغة في مواضع كثيرة من كتابات ادونيس النظرية حول الشعر وقصيدة النثر، وكذلك في مقدمة انسي الحاج، او بيانه النظري لمجموعته الشعرية «لن» التي مثلت بحسب أدونيس وقوفا مع اللحظة الحرجة والحاسمة [٣]، يتساءل انسي الحاج في مقدمة «لن» عن المفارقة التي تولدها تسمية قصيدة النثر بافتراض ان الشعر والنثر نقيضان قائلا: «هل يمكن ان يخرج من النثر قصيدة؟ (...) طبيعة النثر مرسلة، واهدافه اخبارية او برهانية. انه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضد. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه الى شيء، يخاطب وكل سلاح خطابي قابل له، النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعي - بمعناه العريض — ويلجأ الى كل وسيلة في الكتابة للاقناع. الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ والاخبار والحجة والبرهان، ليسبق. [٤]

بهذا التصور الرؤيوي لـ«قصيدة النثر» يحدد انسي الحاج الاساس الذي يميز قصيدة النثر عن النثر المكتوب لغايات الاقناع والبرهان والاخبار عاملا على تقديم تمييز يصلح للتفريق بين الانواع الشعرية والانواع النثرية بعامة دون ان يشير الى الاساس اللغوي للتمييز بين النثر والشعر. لكنه يتساءل في موضع آخر من مقدمته: «هل من المعقول ان نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم ادوات النثر؟ الجواب ان قصيدة النثر قد تلجأ الى ادوات النثر من سرد واستطراد ووصف ولكن، كما تقول سوزان بيرنار، «شرط ان ترفع منها وتجعلها «تعمل» في مجموع ولغايات شعرية ليس الا» وهذا يعني ان السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية.»(ص:١٥)

ان تنظير انسي الحاج لقصيدة النثر يظل رؤيوي الطابع قائما على حدس الميزات التي تفرق هذا الشكل الشعري عن غيره، وهو يقول:«في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي». (ص.١٧)، ومن «الجمع بين الفوضوية لجهة ، والتنظيم الفني لجهة اخرى ،من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة». ؟ص:٢٠) لكن ما هي هذه الدفعة الفوضوية الهدامة، واية قوة تنظيم هندسي يقصد، وعلى اي اساس يقيم الشاعر تصوراته؟

من الواضح عبر مقابلة الافكار الواردة في مقدمة «لن» بالافكار الواردة في كتاب سوزان بيرنار «قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا» ان انسي يترجم عبارات الناقدة الفرنسية او يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر. لا جديد في كلام انسي الحاج عن الاسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر سوى الشحنة الحماسية والرغبة في الهدم واعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الانواع الادبية العربية. وعلينا ان نشير هنا الى ان حماسة انسي ورغبته العارمة في كتابة قصيدة جديدة لا تتوافق مع منجزه الشعري. انه يكتب قصائد متمردة تتخلص من الايقاع الوزني، وتخرب قواعد اللغة وتطعم الفصحى بالعامية وتنتهك المواضعات الاخلاقية السائدة ، ولكنها سواء في «لن» او في «الرأس المقطوع» ما استطاعت ان تنجز نصا شعريا كبيرا كما فعل ادونيس مثلا. وما يعد انجازا في شعر انسي الحاج تحقق بعد ذلك بسنوات في مجموعتيه الشعريتين التاليتين: «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» و«ماذا فعلت بالذهب ، ماذا صنعت بالوردة» اللتين ترجعان صدى «نشيد الانشاد» واللغة الانجيلية بعامة.

من رؤية انسي الحدسية نفسها ينطلق ادونيس. وهو في «مقدمة للشعر العربي» ينفي شرط الوزن عن القصيدة عادا اياه تحديدا خارجيا سطحيا[٥] قائلا: ان «طريقة استخدام اللغة مقياس اساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير و الدلالة، ونضيف الى طاقتها خصائص الاثارة والمفاجأة والدهشة ، يكون ما نكتبه شعرا . والصورة من اهم العناصر في هذا المقياس ، فاينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة». (ص:١١٢ — ١١٣) لكن ادونيس ، رغم الاساس الاستعمالي للغة الذي يستند اليه للتمييز بين الشعر والنثر يعود بين حين وآخر لتقديم تصورات رؤيوية حول قصيدة النثر. فهو يقول ان «في قصيدة النثر (...) موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للايقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لايقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة — وهو ايقاع يتجدد كل لحظة.» (ص:١١٦) ويرجع هذا التردد بين تقديم تفسير لغوي لمفهوم الشعر، يستند الى الدلالة والصورة وتقديم وتأويلات رؤيوية الطابع ، الى الصراع الذي خاضته قصيدة النثر على صفحات مجلة «شعر» والمجابهة المعقدة التي دخلها هذا الشكل الشعري الجديد.

ان تردد المنظرين لقصيدة النثر في نسبتها الى الجذر الاوروبي - الامريكي وطرح تأويلات خاصة بوجود هذا النوع في الكتابة العربية قد جعل ادونيس يقر بالجذر الاوروبي - الامريكي ويشير في الوقت نفسه الى التراث الصوفي العربي

بوصفه منبعا للاستفهام تستطيع قصيدة النثر العربية ان تجد فيه سندا ومجالا للتعرف والاقتداء والاغتراف من هذه التجربة الشديدة الغنى. ومن هنا يقر ادونيس ان قصيدة النثر هي «نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الادبية الامريكية ـ الاوروبية».(٦) لكن ذلك لا يعني ان هذه القصيدة بلا جذر عربي، ففي التراث الصوفي يجد الشاعر العربي «ان الشعر لا ينحصر في الوزن ، وان طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي جوهريا، شعرية، وان كانت غير موزونة».(٧) ويستند ادونيس ، على عكس انسي الحاج، الى النظرية الشعرية العربية لمجابهة جبهة معارضة قصيدة النثر. ومن ثم يمكن عده اول من حاولوا التأسيس لشروعية قصيدة النثر. انه يرى ان تحديد شعرية الشعر بالوزن/ القافية اخذ يضطرب منذ القرن العاشر الميلادي خصوصا في الدفاع النقدي الذي قام به ابوبكر الصولي انتصارا لشعرية ابي تمام، وفي آراء عبدالقاهر الجرجاني. فقد نشأ ميل الى التشكيك في ان يكون الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر. وتقسيم المعنى عند الجرجاني الى نوعين: تخييلي وعقلي، دليل بارز. فحيث يكون النص قائما على المعنى الثاني لا يكون شعرا ، وان جاء موزونا مقفى. (المصدر السابق، ص:١١)

وهكذا نجد ادونيس يزاوج بين تصورين لقصيدة النثر العربية: الاول يرى ان جذرها اوروبي، وانها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بمنجز بودلير ورامبو وسان جون بيرس ولوتريامون ووالت ويتمان. والثاني يحاول ان يؤسس مشروعية هذه القصيدة بالعودة الى تقعيدات نظرية الشعر العربية باسمى تطوراتها واكثرها تحديدا لهوية الشعر ومفهوم الشعرية في عمل حازم القرطاجني وعبدالقاهر الجرجاني. وينبثق من التصور الثاني محاولة للنظر الى النثر الصوفي العربي بوصفه شعرا يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعدها تطورا من تطوراته. صحيح ان العامل المحرض لنشوء قصيدة النثر العربية كان المثاقفة والاحتكاك بانجازات قصيدة النثر الاوروبية ـ الامريكية. وكذلك نظرية قصيدة النثر كما طرحتها سوزان بيرنار، ولكن وجود منجز عربي ، الحق خطا بحقل النثر، يشجع الشاعر والناقد العربيين على اعادة النظر في التراث لتوفير سند لشكل شعري يلقى هجوما عنيفا من قبل قلاع التقليد الشعري. ويفتح ادونيس ميدانا غنيا بالامكانيات لتحليل قصيدة النثر العربية بربطه هذه القصيدة بالنثر الصوفي.

اما كمال خير بك فيشير في كتابه المميز عن حركة الحداثة العربية الى ان قصيدة النثر قد اتاحت لاعضاء تجمع «شعر» ان يعاينوا امتيازات التحرر من الوزن والقافية. وهو يرى ان قصيدة النثر استطاعت وبفعل «روح التصميم الحداثي» لحركة «شعر» ـ ان تنال (...) حق الاقامة في مدينة الشعر؛ وقد منح هذا الحق للاعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية ـ كنتاج محمد الماغوط وادونيس ـ بنحو اسهل مما منح للاعمال التي تفضل «تقنية الصدمة والتأثير» على الجمالية الشعرية ، كما هي الحال في اعمال توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وانسي الحاج وابراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال.(٨) وهو لا يغفل عن تقديم اشارة كبيرة الاهمية الى طبيعة تشكيل قصيدة النثر لدى محمد الماغوط. فقد دللت تجربة الماغوط لاعضاء التجمع ان الامتيازات التي عاينوها في نتاجات الشعراء الغربيين «قابلة للتحقق على يد الشاعر العربي، اذا توصل هذا الشاعر الى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جالية اخرى تميز فن الشعر. من هنا نبع هذا التمرد الحاسم على التعريف الكلاسيكي الذي يرى في الوزن والقافية شرطين لا غنى عنهما في الشعر، وكما لو كانا العنصرين الاساسيين اللذين يميزانه عن النثر».(ص:٩٣)

بناء على التصور السابق يحاول خير بك ان يحلل قصيدة الماغوط تحليلا ايقاعيا مكتشفا فيها «كتلا» ايقاعية متناسبة بدرجة أو بأخرى، حسب تعبيره ، وهو يعتقد ان الشاعر يفكر بإرادة واعية في إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة. (ص٢٩٧ ـ ص٢٩٨) كما انه يشير الى ان ايقاعية القصيدة لا تتحقق بمعزل عن طريقة الالقاء ويلتحق هذا التصور لقصيدة النثر، او لقصيدة الماغوط على الاقل، بفهم نبري للعروض العربي. (٩) ونحن نعلم ان طريقة الالقاء تتحكم في النبر وتعطي الشعر في اللغات النبرية (استنادا الى التشديد على مقاطع بعينها وعدم التشديد على مقاطع اخرى) انتظامه الايقاعي.

لقد احببت أن أورد هذه الملاحظة المهمة التي يعلق بها خير بك على شعر الماغوط بسبب محاولته غير الناجحة للايحاء بوجود ايقاع منتظم في بعض قصائد النثر العربية. لكن ذلك التصور الاشكالي يعيدنا الى نقطة البدء الاولى لانه يحرف التقعيد النظري لقصيدة النثر عن وجهته الصحيحة، اذ ان شعرية قصيدة النثر تتحقق خارج اطار الانتظام الوزني او الايقاعي. وكمال خيربك نفسه يقرر في موضع آخر من كتابه ان «الإبتعاد الكبير عن المنطق الجمالي التقليدي»(ص:٣٦٥) قد كان في اساس شخصية قصيدة النثر وطموحاتها.

في المقابل يحاول كمال ابوديب ان يقيم تصورا نسبيا لشعرية الشعر، تصورا يقوم على التعويض عما يغيب من عناصر الشعرية. يقول ابوديب: «يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص ان طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزني ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة.(١٠) وبناء على ذلك يستنتج ابوديب ان «نسبة ورود الصورة

الشعرية في قصيدة النثر اعلى بمرات من ورودها في شعر التفعيلة». لكن ابوديب لا يقرر ان الصورة الشعرية هي العامل المحدد لشعرية قصيدة النثر، بل يجعلها عاملا اساسيا لا يقل اهمية عن الانتظام الوزني في قصيدة التفعيلة . ومع ذلك فان تحديد شعرية قصيدة النثر يندرج في تعريف ابوديب للشعر وشعرية الشعر في اطار نظريته في الفجوة ـ مسافة التوتر(١١) حيث يرى ان قصيدة النثر تخلق فجوة ـ مسافة توتر بين عناصرها المختلفة مؤسسة بذلك شعريتها(١٢).

في السياق نفسه يبين صلاح فضل ان قصيدة النثر تعتمد «الجمع بين الاجراءات المتناقضة؛ اي انها تعتمد اساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري(١٣) وسبق لنا ان بينا وجهة نظر كمال ابوديب حول فكرة التعويض البنيوي حيث تزداد نسبة ورود الصورة الشعرية في غياب الايقاع الوزني.

ان تركيز كل من كمال ابوديب وصلاح فضل على قدرة الصورة الشعرية على تعويض غياب الايقاع الوزني، والقافية كذلك ، يجعل من الصورة المكون الرئيسي في شعرية قصيدة النثر. لكن الصور الشعرية مبثوثة في الرواية والقصة القصيرة والمقالة ، ولربما في السينما والمسرح، كما ان وجود الصورة الشعرية في نص بعينه لا يجعل من ذلك النص نصا شعريا ، لا يحوله الى قصيدة.

ولعل هذه الاشكالية المعقدة التي تضعنا قصيدة النثر بإزائها هي التي تجعل حاتم الصكر، في ملاحظاته حول قصيدة النثر، يشدد على علاقة القارىء بالنص الشعري قائلا ان قصيدة النثر هي قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارىء لا اذنيه: وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية ، وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الالحاح على الوسائل الشفاهية بقافية الوزن او الصيغ او القوالب اللغوية الشفاهية. لذا فهي تستغل البياض مثلا لتوصيل الاحساس بالزمن ، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال، وهذا ما لا يمكن لنص آخر ان يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية.(١٤)

ان قصيدة النثر اذن مدفوعة باتجاه استثمار كل ما يعوضها عن العناصر السماعية التي تتوافر عليها قصيدة الوزن، والالتجاء الى تكثيف توليد الصور والاهتمام بالشكل الطباعي للقصيدة واعتماد لغة المفارقة، والاعتماد على ما تسميه سوزان برنار «جمالية الحد الادنى»(١٥). ولقد راينا في استعراضنا السابق كيف ان التخلي عن الوزن، والايقاع الوزني بعامة، يخلق بلبلة في نظرية الشعر العربية ويلجيء الباحثين في شعرية قصيدة النثر الى البحث عن معايير اخرى غير الوزن للوقوف على سر قصيدة النثر الداخلي. وقد اشارت سوزان برنار في كتابها المرجعي ، الذي عرضنا لبعض افكاره حول قصيدة النثر، الى تأثير الترجمات في نشوء قصيدة النثر الفرنسية ، اذ اثبتت الترجمة ان نقل الشعر بلغة النثر لا يجعل القارىء يخرج الشعر المترجم من دائرة النوع الشعري. ان ما يخسره الشعر في الترجمة يبقي على عناصر اخرى تجعلنا نقرأ القصيدة المترجمة بوصفها شعرا. ولا يتصل ذلك بمعرفتنا ان النص المترجم كان موزونا في الاصل، او بمفهوم القصد والنية كذلك ، بل انه يعود الى ما يظل متوافرا في القصيدة من عناصر لم تخسرها في الترجمة. وما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التي اشرنا من قبل الى ان الترجمة كانت في اساس ظهورها في الشعر العربي، اذ بتأثير الترجمات، وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر الاوروبية والامريكية ، ومن خلال الاطلاع على اطروحة سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا»، اكتسبت قصيدة النثر العربية شكلها.

ثمة عناصر تجعل القارىء يميز شعرية قصيدة النثربعيدا عن الوزن وايقاعاته . واذا كان العديد من القراء العرب لا يستطيعون ان يقيموا جسورا من الفهم مع هذا الشكل الجديد من اشكال الكتابة الشعرية العربية فان ذلك يعود الى رسوخ الذائقة التقليدية وثقل الموروث الشعري. وسوف نتبين في قراءتنا لبعض النماذج التي انتجها بعض شعراء السبعينات والعقدين اللاحقين كيف تؤسس قصيدة النثر شعريتها.

٢

يعمل عباس بيضون في شعره على ابتداع صور تغلب عليها الغرابة رغم انه يستقي المادة التي تتكون منها صوره من الحياة اليومية والاشياء الاعتيادية، مما يجعل التواصل مع عالمه الشعري صعبا على القارىء العادي الذي تربت ذائقته الشعرية على التعبير الواضح والصور التي يسهل عليه اسنادها الى مراجعها الواقعية. وسنختار من شعر عباس بيضون ما يسهل علينا تأويله والوقوف على دلالاته. في قصيدة «الضوء»(١٦) ثمة اشتغال على صورة الضوء الذي يرفو الكون، يخيطه ويفضح في الوقت نفسه كوامنه.

الضوء الذي تكرر آلاف المرات
كغرزة في ثوب
والذي ينير داخل الاحذية والممرات
كما ينير عيون النساء
الضوء الذي ينكسر مع حركة اليد، ويلف
مع النول، ويعوم
على المجلى
والذي يدور في الصيوان ، ويرتفع

على عمود الملابس، ويتنقل
على درجات الرفوف
كأنه يرفو زوايا البيت
باذلا للآنية جلستها المطبخية
للاطار الفضي سهوه المعدني
للمسوح المعلقة عظام قصة
انه يدخل من ثقوب القبعة القديمة
بدون ان يزيح الظل الرمادي
ويدخل الى المخدع
في هيئة النوم

يذكرنا توزيع الأسطر الشعرية السابقة بما أشار إليه حاتم الصكر من اعتماد قصيدة النثر على توزيع أسطرها واستثمارها البياض على الصفحة لتوصيل الاحساس بالزمن، أو الحركة. ان عباس بيضون يوزع الكلام في قصيدته بحيث يستطيع القارىء متابعة حركة الضوء في المكان.الضوء يدور في المكان كنول كابرة تخيط الموجودات الى بعضها بعضا ويعطي للموجودات شكلها اذ يسلط نوره عليها. ان حضور الضوء متكرر، ابدي، وحركته تخترق كل شيء وتفضح الكوامن والمدهش في صورة الضوء هو ربطه بالابرة والمغزل، تعبيرا عن فعل الرفو أو الخياطة أو وصل الاشياء ببعضها، ثمة في هذه الاستعارة البعيدة بعدان دلاليان: الضوء الذي يشبه الخيط المتكرر (كغرزة في ثوب يرفو زوايا البيت) وهي صورة تدل على الاستمرار والتواصل والضوء الذي يخترق ويفضح وينير ما هو مظلم ومخبأ ومتوار عن الأنظار ويتكامل هذان البعدان الدلاليان في صفة الضوء الذي يعطي للأشياء شكلها اذ ينيرها (باذلا للاناء المعدني جلسته المطبخية)، وهيئتها اذ يعوم فوقها. ان صورة الضوء في هذه القصيدة لا تستنفد رغم كثافة التعبير والايجاز ووحدة الانطباع والتأثير التي تقع عليها ولا يقلل من عمق هذه الصورة غموضها والظلال الدلالية التي تولدها، ولا هدفيتها، ان الشاعر يتأمل البعد الوجودي للضوء الذي يعوم فوق الكائنات ويصنع للملابس حكاية ويفضح ما يخفي مبقيا على الظلال الرمادية التي تلقي بثقلها على الأشياء. ويمكن للقارىء أن يوسع هذه الأبعاد الدلالية ويلقي المزيد من «الضوء» عليها في إشارة دالة على الأعماق التي لا تستنفد لمثل هذه الصورة، وعلى الفيض الدلالي لعلاقتها الداخلية. وفي الحفر على هذه العلاقات يستطيع القاريء أن يدرك العمق البنيوي لقصيدة النثر في بعض نماذجها الفنية الناضجة.

ان الصورة، كما لا حظنا هي المكون الرئيسي لشعرية القصيدة لكن الشاعر لا يكتفي بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها وخلق امتدادات لها فيما يتولد من صور وظلال للصور، بل إنه يستعمل توزيع الأسطر على بياض الصفحة كتقنية اضافية تعمق دلالة القصيدة وتجعل القاريء يتواصل مع القصيدة ككيان نابض يراه بالعين مثلما يدركه بالفكر.

سأنتقل الآن الى نموذج آخر من نماذج قصيدة النثر العربية الجديدة اخترته من مجموعة سركون بولص الأخيرة. «تحولات الرجل العادي – [17]» تعتمد المفارقة لاظهار التناقض والتشديد على حالة الانفصام التي يعيشها المتكلم في القصيدة.

أنا في النهار رجل عادي
يؤدي واجباته العادية دون أن يشتكي
كأي خروف في القطيع لكنني في الليل
نسر يعتلي الهضبة
وفريستي ترتاح تحت مخالبي

يصنع سركون بولص من الكلام التقريري، من الوصف البارد لحياة رجل يشبه نفسه بأنه خروف في القطيع، قصيدة لكن القصيدة لا تكتمل ألا في المفارقة، ان الوصف هنا يوظف لغايات شعرية حيث يولد التناقض بين الحالتين الموصوفتين العادي عنصر المفارقة الذي تقوم عليه شعرية النص ونحن نلاحظ في الكثير من نماذج قصيدة النثر ان شعريتها تستند بصورة أساسية الى المفارقة الى ادراكنا ما يجهله المتكلم في قصيدة سركون بولص «تحولات الرجل العادي».

في قصيدة قصيرة أخرى من المجموعات نفسها «ضياء» (ص ٨٢) تكمن شعرية النص في كثافة الصور الشعرية والاستعارات في الايجاز الشديد في التعبير عن فكرة الماضي المخاتل، المختفي وراء الحجب، والاشارة في الوقت نفسه الى قدرة الراوي في القصيدة على ادراك ما يخفيه الماضي عنه وراء تلك الحجب.

تخفي ضياءك عني
وراء ستائر لا تحصى أيها الماضي
لكنني أعرف أين دفنت اللؤلؤة وكيف بنيت من حولها
المدينة.

ان القصيدة السابقة تعد مثالا شائعا لما يسمى قصيدة التوقيعات، القصيدة شديدة القصر التي تقول بكلماتها القليلة الكثير، وتفصح في سطورها التي لا تتجاوز في عددها أصابع اليد الواحدة عن رؤية شديدة الكثافة للوجود والتجربة ويقترب هذا الشكل من أشكال الكتابة الشعرية من الهايكو الياباني الذي يتألف من ثلاثة سطور شعرية تعبر عن فكرة واحدة أو حالة شعورية محددة، أو أنها تورد وحيدة مفردة وهو شكل يناسب

قصيدة النثر بسبب كثافته وإيجازه ووحدة الانطباع والتأثير التي يولدها.

ويمكن العثور على مثال آخر يستفيد من هذا الشكل في شعر سيف الرحبي في قصيدة بعنوان «شبه –[18]» حيث يختم الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضربة مفاجئة تترك انطباعا حادا غير متوقع لدى القاريء. وهي كما يتضح من سطريها الآخيرين تشير في مرجعيتها الى قصة «أهل الكهف» للدلالة على العيش في قرون سالفة وعدم الانتماء الى القرن العشرين.

لم نعُد نشبه هذا البحر
ولا هذه الأرض
يبدو أن قرونا مرت بزواحفها
ونحن نيام.

يكتب صلاح فائق بالطريقة نفسها مقاطع شديدة القصر تنتظم في نص طويل يضع له عنوانا عاما يفسر بؤرة انبثاق النص أو الحالة العامة التي حرضت الشاعر على الكتابة. ونحن نعثر على هذا النمط من أنماط قصيدة النثر في معظم مجموعاته الشعرية. من نص بعنوان «ومضات –[19]» أمثل بالمقطع التالي:

لسبب واحد أكتب :
أن أروي لحيواناتي
أساطير هذا الكوكب المدنس (ص ٢٧).

تمثل أسطورة الثلاثة السابقة بناء قصيدة الهايكو بصورة نموذجية بغض النظر عن كون الشاعر قصد الى ذلك أم لا يقصد فالمهم في هذا السياق هو أن السطور الثلاثة تنقل تجربة شعورية محددة وتعبر بأقل الكلمات عن هذه التجربة الشعورية لكاتب يائس من هذا العالم الأرضي المدنس ويضفي الغموض الدلالي لهذه السطور الشعرية شحنة دافقة من الايحاءات والظلال التي توسع بؤرة النص وتعمق أبعاده ومعانيه.

وفي نص آخر بعنوان «لآلي» توفر السطور الأربعة التالية صورة التقطتها عين كاميرا:

في الأعالي صقر حائر
فأردا جناحيه يحدث في الوديان
لا شجرة لا بيت لا فريسة لا شيء
سوى ظل واسع لجناحين يتحركان (ص ٧١)

هذه الصورة الثابتة رغم الكلام على جناحين يتحركان ذات ظلال دلالية شديدة الايحاء. إلا انها تعبير عن الوحدة في الأعالي عن التجربة العبثية التي يكابدها الانسان (الكاتب؟ الشاعر؟ الفنان) وعن الشعور بالضياع والحيرة في صحراء العيش المقفرة ان الصورة التي ترسمها السطور الأربعة تعبير شديد الدلالة على تمكن عدد من شعراء قصيدة النثر من تحقيق أكبر قدر من الكثافة والاختزال في شعرهم والتخلي عن ترهل بنية القصيدة وتوليد الصور المجانية للتغطية على فقر الرؤية ونضوب الخيال وافتقاد القدرة على تنظيم القصيدة واعطائها شكلا متماسكا.

هناك نموذج آخر من نماذج الاعتماد على المفارقة، حيث يقود الشاعر الى مفارقة الموقف معصوب العينين لتسطع في الضربة النهائية للقصيدة حقيقة المشهد المغايرة لما أوحت به السطور الشعرية السابقة على السطر الختامي للقصيدة. ويمكن لنا أن نمثل على ذلك بقصيدة «الحائكة – [20]» لنوري الجراح التي تصور من زاوية نظر المتكلم في القصيدة مشهد الصاعدين والنازلين الى الحافلة بينما يظل المتكلم ملازما مقعده منتظرا نفاذ الضوء من كوة تنفتح فيما تحوكه الحائكة العمياء.

الجميع ينزل ويذهب
ينزل ويذهب.
حتى الذين صعدوا
نزلوا وذهبوا
الا أنا
لا أنزل ولا أذهب
لا أصعد ولا أنزل
باق
على المقعد
بأطراف تكسرات من الرجرجة
أتأمل الحائكة العمياء
مستغرقة
الى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

تتوفر القصيدة السابقة على صورتين متقابلتين : صورة الراكب الذي يلازم مقعده في الحافلة يصعد الصاعدون وينزل النازلون وهو باق لا يتزحزح من مكانه وصورة الحائكة العمياء التي ينتظر الراكب أن ينفذ النور من خلال ما تحوكه .وتعكس الصورتان أبدية الانتظار وعبثيته في تعبير مستحيل عن وصول غودو الذي لا يصل , ان نوري الجراح يكتب قصيدة تعتمد تفاصيل الحياة اليومية ولكنه يبني من هذه التفاصيل صيغة الحلم أو الكابوس في زمن الانتظار الطويل وتيبس الأطراف على مقاعد الحافلات التي تروح وتجيء، وتروح وتجيء في المدن الغريبة.

كل التجارب في هذا العالم يمكن التعبير عنها في قصيدة النثر، وكل أنواع الصور معروضة في قصائد النثر الجديدة من الصور السوريالية شديدة الغموض ، كما رأينا في عمل صلاح فائق ، الى الاستعارات الحسية الكثيرة التي يسهل على القاريء التعرف على مرجعياتها الواقعية وتأويلها في قصيدة «فجأة عميقا عارما »[21] يقوم وليد خازندار بوصف المنظر الداخلي

لغرفة وموجوداتها الكراسي والكنزة المفرودة لتجف على رخام النافذة ونبات البنفسج المحتمي بالجدار، والغيم البادي من خلال زجاج النافذة، كل شيء يوحي بغياب المرأة عن غرفتها ولكن سطور القصيدة الأخيرة تصور فجأة حضور المرأة في الممر وغيابها العميق العارم الذي يرن وقعه داخل الأنا التي تقوم بوصف المشهد.

غرفتها الفارغة:
كرسي أسود جلد الى اليمين
كرسي أسود جلد الى اليسار
كنزة سوداء خضراء
ملولة
مستهامة
على رخام النافذة
لا شيء: غرفتها الفارغة.
لا رياح
لا نأمة.
البنفسج لائذ بالجدار،
والغيم يوغل خلف الزجاج في الزرقة الغامضة
فجأة..
وقع خفيض ناعم في الممر
فجأة..
عميقا عارما
يملأ الغرفة
غيابها.

إن هذا النوع من القصائد يستند في شعريته على المفارقة ولكنه يعمل على تعميق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد وإيهام القارىء بواقعية ما يصفه لكي تكون لحظة سطوع المفارقة شديدة الوقع على القارىء. بدون هذه التقنيات يمكن أن تسقط قصيدة النثر في الرتابة والنثرية وتفقد تماسكها ووحدتها الداخلية وقوة الانطباع الذي يراد منها أن تحدثه في نفس القارىء وقد استطاع شعراء قصيدة النثر في العقدين الاخيرين أن يخلصوا قصيدتهم من الذهنية البارزة التي كانت تسيطر في قصائد توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وانسي الحاج وذلك من خلال تمكنهم من استعمال اسلوب «تقنية الصدمة والتأثير» دون لفت انتباه القارىء الى البعد الذهني لهذه التقنية.

ثمة تنويعات أخرى في اطار قصيدة النثر. ان استخدام المادة اليومية وتفاصيل العيش يأخذ منحى فانتازيا أحيانا كابوسيا أحيانا أخرى. ونحن نعثر في شعر أمجد ناصر على قصائد تجدل المادة اليومية بالغريب والفانتازي في قصيدة «قمصان –[٢٢]». يبدو المشهد الشعري وكأنه تأملات حول القمصان تداعيات حول القمصان ووظائفها لكن الحديث عن القمصان يبدو في النهاية مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الاحباطات وتعاسات الليل التي تسفر عن وجهها في الصباحات الطالعة على الخاسرين.

في كل صباح
ننهض من أحلامنا المغتالة
وعلى أفواهنا أحماض الليالي،
وثمة في الشفتين
رغبات مهزومة، وآخر الكلام
نهرع الى الأدراج والمشاجب،
وبحركات ملولة
نبعثر الثياب اليابسة
بحثا عن قميص مناسب

ان الشاعر يعمل في السطور الأخيرة للقصيدة على ادخال المشهد الشعري في بؤرة الغريب والفانتازي في عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس بمعنى أنسنة الأشياء الجامدة لخلق احساس من الألفة المفتقدة في الحياة اليومية التي ترد الاشارة اليها من خلال القمصان.

في الليل تهيم القمصان
على وجوهها بحثا عن المناكب
والأزرار المتساقطة

سأختم هذه الاشارات الى نماذج من قصائد النثر التي يكتبها جيل السبعينات والثمانينات في الشعر العربي بقصيدة لزكريا محمد بعنوان «الوطواط –[٢٣]» وهي تنتمي الى نوع القصائد التي تستخدم الوصف والسرد وتوظفهما لأحداث صدمة في وعي القارىء من خلال ما يحدث في السطر الأخير من القصيدة:

بعد أن يغفو الأطفال
وترقد الزوجة
ويثبت الظلام
تنبت لي أذنا فأر
وتصير يداي جناحين لحميين
وأخرج من النافذة
وطواطا ضخما يحلق فوق البيوت
فوق السيل
فوق النهر المحروق
ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف
أطفىء الشمعة

وأنكش الكابوس
صارخا في هذا الليل
طيرا بلا ريش ولا منقار

ان القصيدة السابقة مثال واضح على قصائد تعتمد الغريب والفانتازي للتعبير عن الكابوس وزكريا محمد، على عكس أمجد ناصر يمسخ الكائنات يحول الكائن الانساني الى وطواط. ان مراحل التحول، أو المسخ تندرج من التحاق المتكلم بالكائنات الأرضية الزاحفة الى طيور الظلام تعبيرا عن انفجار المكبوت والصورة الشيطانية للكائن. ونحن نعثر في القصيدة على ما يميط اللثام عن هذه البعد الشيطاني في عملية المسخ (ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف) وشعرية القصيدة ترتكز بالأساس الى هذا البعد الخفي في عالمها الداخلي الى صور التحول وكثافة الصور المعبرة عن هذا التحول، الى الادهاش والغرابة، الى الضربة النهائية في نص يجسد قمة اليأس والعجز عن مدافعة التحول الى مسخ يطوف في الظلام فوق البيوت والأنهار المحروقة يلوك لحم العتمة.

- ٣ -

من النماذج السابقة لقصيدة النثر، تلك التي عرضنا لها بالتحليل والاشارة نتبين كيف أن بالامكان التحقق من شعرية قصيدة النثر الجديدة استنادا الى بعض النظريات التي لخصناها في هذه المقالة. ان معايير الايجاز والمجانية واللازمنية والكثافة والوحدة توفر أدوات تمكننا من مقاربة قصائد النثر. لكن تلك المعايير لا تكفي وحدها لفهم كيفية بناء قصيدة النثر شعريتها، والحل في رأيي يكمن في استخلاص معايير الشعرية التي تتوافر عليها القصائد من قراءتها والتعرف على رؤيتها للعالم والوقوع على طريقة بنائها موادها.

وفي نهاية هذه المقالة أريد أن أشير أن اختياري لقصائد قصيرة لتحليلها لا يعني أنها هي النموذج الوحيد الشائع في قصيدة النثر العربية. ثمة عدد كبير من النصوص اللافتة التي تعتمد النمو والتركيب والامتداد، ولكن التعرض لها في بحث قصير نسبيا يخل بصورتها ويلجئنا الى الاجتزاء واعتماد أسلوب الطمس وإشاحة البصر عن مسائل أساسية لا يمكن تفصيل الحديث حولها بسبب السرعة والرغبة في الوصول الى نتائج بحث يمزج بين أسلوب العرض النظري والقراءة التطبيقية التي تلتقط المكونات الفعلية والمفاصل الأساسية في النصوص الشعرية المبرهنة في النهاية على الحضور العميق لعناصر الشعرية في قصيدة النثر.

الهوامش

١ - ويتمثل المنجز الرئيسي لشعراء هذه المرحلة بقصائد النثر التي كتبها محمد الماغوط وادونيس

٢ - سوزان برنار قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا ترجمة د. زهير مجيد مغامس دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص: ١٦

٣ - «أن نعلم، نصرخ. في مجموعتك صراخ يفتح باب الرعب»، «بمرطن العاقية» صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة الشعر، لكنه في هذه اللحظة من تاريخنا قدر نفسي يحكمنا، ومن يوقظ النيام المخدرين قد لا يكفيه الصراخ وحده.

هكذا تقربنا مجموعتك الشعرية من الوقوف وجها لوجه، مع اللحظة الحرجة أو قل الحاسمة، في تاريخنا الشعري. وبهذه المجموعة اذن، يزداد اتجاهنا صوب ما يجب أن نتجه إليه، في الشعر والفكر. «من رسالة الى انسي الحاج تعليقا على صدور ديوانه «لن». انظر أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨ ص ٢٢٦.

٤ - انسي الحاج مقدمة ديوانه «لن»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٩.

٥ - أدونيس مقدمة للشعر العربي... دار العودة بيروت الطبعة الرابعة ١٩٨٣، ص ١١٢.

٦ - أدونيس فاتحة لنهايات القرن.. دار العودة بيروت ١٩٨٠، ص ٣١٦.

٧ - أدونيس سياسة الشعر، دار الآداب بيروت ١٩٨٥، ص ٧٦.

٨ - كمال خير بك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية .. المشرق للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٢، ص ٣٥٥.

٩ - لا يشدد كمال خير بك على نبرية الشعر العربي حيث أن الأساس العروضي لايقاع البيت في القصيدة العربية شيء مؤكد لديه ولذلك فهو يستنتج أن دور النبر تعويضي غالبا ويقتصر على التقوية.

انظر تحليله لأبيات من الشعر العربي ص ٤٠٩ - ٤٢٨، وكذلك ملاحظته ص ٣٣١ في «حركة الحداثة».

١٠ - كمال أبوديب في الشعرية -مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٧، ص ٩١.

١١ - يعرف أبوديب مفهوم الفجوة - مسافة التوتر بأنه «الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات الوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي الى ما يسميه ياكوبسون «نظام الترميز» في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي ١ - علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكنها ٢ - علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تتطرح في صيغة المتجانس»، المصدر السابق ص ٢١.

١٢ - انظر تحليل أبوديب قصيدة أدونيس «فارس الكلمات الغريبة»، المصدر السابق ص ١١٦ - ١٢٢.

١٣ - د. صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة .. دار الآداب بيروت ١٩٩٥، ص ٢١٩.

١٤ - حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية. دار كتابات بيروت ١٩٩٣، ص ٩٣.

١٥ - تقول سوزان برنار عن «جمالية الحد الأدنى» انها سوف تكون (...) القاعدة في قصيدة النثر وفي قصيدة الشعر وسوف يعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف سنشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المبتذلة، على الشعر الا يتدفق من جمال التعبير قدر تدفقه من صيغة الرؤية «قصيدة النثر»، ص ٢١٨ - ٢١٩.

تضيء العبارة السابقة شديدة النفاذ في رأيي معظم ما يكتب الآن من قصائد نثر في العربية. فرؤية الشاعر هي التي تضفي الوحدة على ما يكتبه من شعر، وليس الوزن أو الايقاع الداخلي الذي حاول بعض النقاد أن يستكشفوه في قصيدة النثر. ان التنوع الهائل في عالم قصيدة النثر يجعل اكتشاف القوانين الداخلية لكل قصيدة عملا الزاميا لان لكل قصيدة شكلها وانتظامها الداخلي.

١٦ - عباس بيضون الوقت بجرعات كبيرة ..دار الفارابي بيروت ١٩٨٢ ص ١٢.

١٧ - سركون بولص، حامل الفانوس في ليل الذئاب.. منشورات الجمل كولونيا ١٩٩٦ ص ٦٧.

١٨ - سيف الرحبي، جبال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٦، ص ٢٢

١٩ - صلاح فائق أعوام .. منشورات الجمل كولونيا ١٩٩٣ ص ١٦.

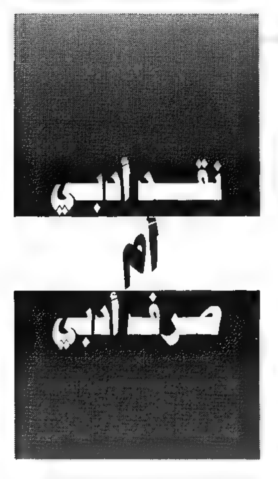
٢٠ - نوري الجراح مجاراة الصوت ورجل تذكاري.. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الثانية ١٩٩٥ ص ٢٣.

٢١ - وليدخازندار أفعال مضارعة ..دار ابن رشد بيروت ١٩٨٦ ص ٤١.

٢٢ - أمجد ناصر أثر العابر مختارات شعرية .. دار شرقيات القاهرة ١٩٩٥ ص ٥١.

٢٣ - زكريا محمد الجواد يجتاز أسكدار.. دار السراة لندن ١٩٩٤ ص ٤٨.

* * *



تجديد القول في التراث النقدي

رشيد يحياوي *

الحكم بالجودة والرداءة في التراث الادبي والنقدي من الاحكام التي شغلت النقاد والادباء. فما من شاعر او كاتب الا وكان يسعى لجودة ما ينتجه. وما من ناقد وعالم لغة وأدب إلا وسعى للوقوف على مواطن الحسن والقبح في ذلك النتاج.

والجيد في تلك المساعي هو بالتأكيد ما نسبت له الاستقامة وبخلافه الرديء، والجيد هو ما رشح للهيمنة بخلاف الرديء اما النص فيتخذ موقعه في فضاء الجودة بالقدر الذي يرى صاحبه او ناقده انه شغل لغة الجودة ولعبة قواعدها. ولغة الجودة هي إما اللغة المهيمنة المكرسة او تلك التي يراد لها ان تكون كذلك.

بيد أن الجودة والرداءة ليستا لهما احكام مطلقة ما دامتا نتاج تلق معين. فالتلقيان المتزامنان قد يتباعدان فيما يصدرانه من تقييمات لقواعد اللعبة المنتجة للجودة. ناهيك عن تغير التلقيات بتعاقب الاطوار والازمان. ولا ادل على ذلك، من تنافر تلقيات متزامنة لشاعرين هما البحتري وابوتمام او لشاعر هو المتنبي.

والقاضي الجرجاني يعرض في وساطته لتنافر تلقيات المتنبي بقوله: «وما زلت أرى اهل الادب .. وفي ابي الطيب، فئتين: من مطنب في تقريظه منقطع اليه في جملته.. وعائب يروم ازالته عن رتبته»[١]. ولم يبتعد الجرجاني نفسه عن نقد الرداءة حين عممها على الاشعار الجاهلية والاسلامية مؤكدا أنه ما من قصيدة الا وحملت محمل العيب والقدح.

وموضوعات نقد الرداءة كثيرة، تبدأ من رداءة القصيدة جملة وتفصيلا كنقد الباقلاني لمعلقة امرىء القيس[٢] وصولا الى رداءة القصيدة بسبب مخالفة جزئية لقاعدة نحوية كنقد

★ ناقد واستاذ جامعي من المغرب

ابن فارس في كتابه «ذم الخطأ في الشعر»[٣] والذي لم يحكم بالرداءة على الشعر وحده بل ايضا على نقاد الشعر ممن يجوزون للشاعر ان يضطر الى ما لا يضطر اليه غيره. وكما يدل على ذلك عنوان الكتاب، ليست الرداءة مردودة فقط، بل مذمومة تستوجب الاقصاء لفائدة الجودة الممثلة هنا بالانضباط للاوضاع اللغوية.

وبين رفض القصيدة كليا ورفضها جزئيا تتدرج مواقف اخرى جعلت مرتع الرداءة في كل معيب ومذموم من اساليب البلاغة او من التفاعلات النصية. اضف الى ذلك رداءات، غير نصية يتم توريط النص فيها كالحكم عليه بالرداءة لمجرد انه ليس جاهليا.

ولكي ينظم التراث النقدي «شعرية» الرداءة والجودة وضع فرعا معرفيا هو النقد الادبي. وسيكون هذا الوليد الجديد مخلصا لاصوله اللغوية التي انحدر منها قبل ان يستوي كائنا اصطلاحيا يمارس وظائفه في موضوعه الخاص به. أما تلك الاصول اللغوية فنجدولها في الخانات التالية:

١ ـ يتصل النقد بالشاذ والقاصر والمريض والمعيب

ـ النقد: جنس من الغنم قصار الارجل قباح الوجوه.

ـ النقد: تقشر في الحافر وتأكل في الاسنان.

ـ النقد. القميء من الصبيان الذي لا يكاد يشب.

٢ ـ النقد: اطالة النظر في الشيء.

٣ ـ ناقد فلانا: ناقشه في الامر.

٤ ـ النقد: اظهار الجودة والزيف في الدرهم.[٤]

إذا ركبنا بين هذه المعطيات فسنجد ان فعل النقد يتجه نحو موضوعه لتبينه وفحصه مع اظهار جودته ورداءته. وناقد الادب هو من يمعن النظر في موضوعه مناقشا اموره واضعا يده على ما يراه سويا مستقيما جيدا وعلى ما يراه شاذا معوجا رديئا. فهو وكيل سلطة الادب، يدافع عن السائد منها او عما يخطط لترشيحه لذلك دافعا كل ما شذ عن تصوره للسلطة، نحو الهوامش، ان لم نقل انه يخطط لعدم ولادة كل ما من شأنه مضايقة تلك السلطة. ولما كانت السلطة وشرعيتها موضع تقديرات متباينة، تباينت من ثمة الاعتبارات النقدية، فتجادلت كل من موقعها وكل حسب نوع السلطة المقترحة للاقامة، وحسب ما يراد اقصاؤه من تلك السلطة.

ترسيم النقد المالي في «سوق» النقد الادبي لم يحدث بالطفرة فقد بدأ بأقوال اقامت مشابهة بين النقدين، ولعل من اوائلها قولة مشهورة لخلف الاحمر ورد فيها: «قال قائل اذا سمعت انا بالشعر استحسنه فما ابالي ما قلت انت فيه واصحابك. قال: اذا اخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف: انه رديء فهل ينفعك استحسانك اياه؟[٥]

يقوم ناقد الادب في هذه القولة مقام الصراف. ولما كان الناقد هو الصراف والصيرفي، فقد كان من المحتمل ان ينتقي التراث الادبي النقدي كلمة صراف او صيرفي لنعت فاحص الادب بدل كلمة ناقد، ولو حدث ذلك لكنا نتحدث الآن عن الصرف الادبي مكان النقد الادبي. فلماذا تم العدول عن هذا الانتقال؟ أليس الصراف بمثابة الناقد يميز جيد الدرهم من رديئه ومزيفه؟

لعل السبب في العدول المذكور هو كون كلمتي نقد وناقد اكثر دلالة على ما يفيد تمييز الجودة والرداءة على حد ما تقدمه المعاجم. كما ان نعت الفاحص المالي بالناقد كان يكسبه ـ فيما يبدو ـ مزيدا من الثقة مما لو نعت بالصراف والصيرفي. فاذا عدنا لمقابلات كلمات صرف وصراف وصيرفي في المعجم لتبين لنا احتمال ما رجحناه. فالصيرفي في المعجم وهو الصراف ايضا، يفيد: «المحتال في الامور». اما كلمة صرف فانها وان اقترنت مثل كلمة نقد بالمال والكلام، فانها لا تتجه نحو الرداءة بقدر اتجاهها نحو الجودة. في القاموس المحيط يقال: «صرف الحديث: ان يزاد فيه ويحسن، من الصرف في الدرهم. وهو أفضل بعضه على بعض في القيمة، وكذلك صرف الكلام».[٦]

وسواء أكان الناظر في الادب ناقدا ام صرافا ام صيرفيا فانه في كل الاحوال، يقوم مقام نظيره الفاحص للدرهم. بيد ان السؤال المطروح ترتيبا على التوليدات المعجمية السالفة، سنختار له زاوية اخرى: لماذا تم اختيار مرجعية مالية للناظر في الادب دون غيرها من المرجعيات كالمرجعية البدوية التي اسعفت النقاد الاوائل في وضع واغناء ذخيرة المصطلحات والمفاهيم النقدية؟ هل لان الدرهم كان في ذلك الوقت عملة بالغة الصعوبة ام لان تزوير العملة كان فعلا سائدا مستفحلا اعطى للمراقبين الماليين مكانة رفيعة في هرمية المجتمع؟ سؤالان ندعهما لمن يهتم بالاوضاع الاقتصادية والاجتماعية لذلك العصر.

النص المروي عن خلف يصمت صمتا تاما عن جواب السائل. ابن سلام الذي اورده لم يتساءل بدوره عن ذلك الجواب المحتمل، لقد اعتبر ان خلفا افحم سائله واقنعه وانتهى الامر. والسياق الذي اورد فيه ابن سلام النص يرجح هذا الاحتمال. فقد اورده خلال حديثه عن كون اهل العلم ادرى بصناعة الشعر من غيرهم. ترى بماذا كان سيجيب خلف او ابن سلام لو ان السائل قدم اجوبة كهذه:

ـ ليس الشعر عملة تفحص باليد والعين.

ـ للعملات المزيفة والرديئة هواة يقتنونها.

ـ للدرهـم الرديء اهل علم بـه يصنعونه وقد يتفـوقون في الحيلة والمهارة على نقاد الدرهم.

ـ الشعـر الذي يوصـف بالـرداءة قد يكون اغلى سعـرا من الدرهم الجيد بل يوزن بالـدنانير الذهبية. ولنا في ابي تمام مثال. فرغـم ما تحت به شعره مـن عيوب ورغـم انواع الـرداءة التي استخرجها نقـاد وصرافو الادب من شعره ، فانـه احتكر او كاد ما وزن به الشعر من دراهم. يـروي عنه الصولي خبرا يقول: «ما كان احـد من الشعـراء يقدر أن يـأخذ درهما واحـدا في ايام ابي تمام. فلما مات اقتسم الشعـراء ما كان يأخذه».(٧)

اهـل العلم عنـد خلف والاصمعـي هم الادرى بـالحق وبما يجب ان يسـود وبما يجب ان يقصى. وعلى المتلقين مـن العامـة وحتى من الشعراء، الخضوع لما يتم تشريعه وفرضه ، يقول ابن سـلام عن الشعـر «المصنـوع» و«المفتعـل» الذي «لا خير فيـه»: «وليس لاحد ـ اذا اجمع اهل العلم والرواية الصحيحة على ابطال شيء منه ـ ان يقبل من صحيفة ولا يروى عن صحفي».(٨).

يلاحـظ في هذه القـولة ان «النـاقد» لا يقـوم بدور الصراف وحده، بل بدور القاضي والمشرع والحاكم الذي لا يكتفي بإقصاء غير المرغوب فيـه بل بمنعـه منعا كليـا والقضاء عليـه. فكل مـا اخترق السـائد يعد متنكـرا للشرعيـة التي يعـززهـا ابن سـلام بمفهوم الاجماع وسنة الجماعة. وهو مفهوم لا تخفى مرجعيته الفقهية والدينية والسياسية.

بيد أن ابـن سلام لا يكتفي بمماثلـة ناقد الادب بنـاقد المال وحده، فـإضافـة الى ذلك يماثله بمجمـوعـة مـن الحرفيين واهل الاختصـاص في الصنـاعـة والتجارة. كـاختصـاصي الاحجـار الكريمة والنبات والحيوان والقراءة والغناء وتجارة الجواري.

ومن بين هؤلاء الحرفيين المهرة في صناعاتهم سيتم ترجيح كفة الصراف او الناقد المالي ليطلق على ناقد الادب. وسيمكننا ابن سلام مـن تفسير يبرر ذلك الترجيح. فاذا قـارنا بين ما قيـل عن العملة في ذلك الوقت وبين ما نعده نصا ادبيا، فسنجد بالتأكيد ان العملة كـانت معدنيـة متميزة بماديتها القـابلة للفحص الـدقيق بـاللمس والنظر. فهل طبيعتهـا هذه كـانت كـافية لتبين زيفهـا ورداءتها من جودتها؟ يـرى ابن سلام خلاف ذلـك ، فيذهب الى ان حقيقتها متوارية خلف مظهرهـا المادي، فهي خادعة باتقانها الظاهر فيما تنطوي على خديعة او وهم. اي على وجود آخر وقيم اخـرى. انه وضـع لن يصـل لمعـرفته سـوى الحرفي وصاحـب الاختصـاص البصير بما يختفـي خلف النسـق السطحي. يقـول ابن سـلام. «ومن ذلـك الجهبذة بـالدينـار والدرهـم، لا تعرف جودتها بلـون ولا مس ولا طراز ولا وسـم ولا صفة. ويعـرفه النـاقـد عنـد المعـاينة، فيعـرف بهرجهـا وزائفهـا وتسـوقهـا ومفرغها».(٩)

فهل النـص الادبي تبعا لهذا التفسير ، يشبه بالفعـل النص العملي (نسبة الى العملـة)؟ وهل لهذا السبـب اقتنع بـاقي علماء الادب القدامى بـاستعارة مصطلح النقد المالي للنقـد الادبي؟ اما نتيجة هـذه الاستعارة فستكـرس لوظيفـة النقد الادبي مهمـة اظهار الجودة والـرداءة في الادب. وسنبين ذلك بعـرض مركـز نتتبع فيه رسوخ هذه الوظيفة عند بعض النقاد وما رتبوه عليها من محاولات لاقـامة شرعية ما اعتقـدوه حقا وصوابـا وشرفا وخيرا وجودة.

سيجعل قدامة بـن جعفر النقد فرعا قائما بـذاته بين فروع البحث/ الادبي. ولم يكن قـدامة ليقدم على عنونة كتـابه بـ«نقد الشعـر» لـولا ان هـذا المصطلـح كان قـد شـاع واصبـح مـن اصطلاحات اللغة الدارسة للادب. وسيكـون قدامة ثاني ناقد ـ بعـد الجاحـظ(١٠) ينبـه الى ان الشعـر يستـوعـب تعـدد الاختصـاصـات، والمقـاربات او العلـوم حسـب تعبيره ، فهـو مـوضوع لعلـم العـروض وعلم القـوافي وعلـم الغـريب وعلـم المعاني. ولكـن هذه العلـوم ليست ممـا يسد فـراغ نقد الـرداءة والجودة . فلابد للجـودة والرداءة من علم خـاص بهما سيكون هو النقد الشعـري وسيعرف عنده بكونه «علم جيـد الشعر من رديئه».(١١)

بيد ان قدامة لن يستطيع في كتابه المذكور ان يحصر لـ«علم جيـد الشعر مـن رديئه» مـوضوعـا معزولا عما حـدده لباقـي العلوم الدارسة للشعر. بحيث اضطر لاستعارة موضوعات تلك العلوم فـأثار الرداءة والجودة (المحـاسن والعيـوب) في الوزن والقافية والمعنى. وكانت محاولة قدامة ستحتفظ بانسجامها لو ان علـومـه كـانـت علـومـا وصفيـة لا تهدف الى نقـد الجودة والرداءة. اما وانها كـانت كذلك بمقولاتها عـن الصواب والخطأ والسوي والشـاذ، فانها بحكم اهدافهـا وطبيعتها، متداخلـة مع النقد الشعـري كما تصوره قدامـة. فكلها ينطبق عليهـا مفهوم «علم جيد الشعر من رديئه» سـواء أكان ذلك متصلا بالوزن ام بالقـافية ام بالمعـاني. انها علوم ـــ ان صحـت تسميتها كـذلك ـ ممـاثلة للنقـد «الجعفري» في تـزكيـة شرعية التلقـي الرسمـي السائد. لكن هل نجحت محاولة قـدامة الممثلة في اختياره عنوان «نقد الشعـر»، في تكريس هذا المصطلـح وتعميمه؟ نجد انـه قبل قدامـة وبعده لم يكتب لهذا المصطلـح ان يهيمن بشكـل تام على غيره مـن المصطلحات المقـاربـة . اليـس أدل على ذلـك من نـدرة الكتب التي رامت منزع العنونة «الجعفرية»؟

لم يكتسب مصطلـح «نقد» في الكتب القديمـة كفاية نقـدية تمكنه مـن الهيمنة واكتساح العلـوم المنافسـة في دراسة الادب، بيد ان مرجعيتـه المالية ستبقى راسخة. ففـي كتاب «اخبار ابي تمام» على سبيل المثال ، يتحدث الصولي عن اعذار بعض العلماء المتقدمين «في قلـة المعرفة بـالشعر ونقده وتمييزه».(١٢) فجعل

للشعر معرفة ونقدا وتمييزا، احساسا منه ان كلمة «نقد» وحدها غير كافية. وتفيد كلمتا نقد وانتقاد في رسالة «الكشف عن مساوىء شعر المتنبي» للصاحب بن عباد اظهار عيوب الشعر ومحاسنه.[١٣]

ويعد كتاب «الموازنة بين ابي تمام والبحتري» من الكتب المتميزة في مجال النقد الادبي فصاحبه شاعر وكاتب وبصير بالمستجدات الادبية على عهده، وقد الف عدة كتب في النقد ضاع جلها. كما انه ناقد مجادل لم يكتف بجمع آراء غيره او نثر آرائه بين ما جمعه، بل عمد الى مناقشة غيره في مؤلفات وضعها لذلك الغرض كنقده لابن طباطبا وقدامة بن جعفر، مما يعني انه كان على دراية بما وصل اليه النقد في عصره، فهل لاجل مطلب علمي ام رغبة في التفرد والتميز وظف الآمدي مصطلح «موازنة» دون مصطلح «نقد» الذي سعى قدامة لتكريسه بصفة نهائية؟

لو قارنا بين المصطلحين في السياق القديم لوجدنا انهما صادران عن فعلين هما فعلا وازن ونقد، بخلاف مصطلحات اخرى كتلك التي تعين ظواهر اسلوبية وادبية. وهما يتقاطعان في عدة اوجه ويمكن للواحد منهما ان يحتوي فعل الآخر، فالناقد مضطر دون شك لاستدعاء فعل الموازنة قبل ان يصدر حكمه النقدي، انه يوازن بين السابق واللاحق وبين المثال المنجز وبين الجيد والرديء سواء أكان الطرف الموازن به مجسدا حاضرا ام ضمنيا مغيبا. أما الموازن فيتحول الى ناقد بمجرد ان يجعل هدفه اظهار الجودة والرداءة. ولكنه قد لا يكون ناقدا بالمفهوم الذي حددناه سلفا، فاذا لم يرم تبيين الجودة والرداءة ورام مثلا تبيين خصائص الجودة في متن لا يحضر فيه الرديء، فانه ليس في هذه الحالة ناقدا ادبيا متقمصا دور ناقد مالي، بيد ان هذا استنتاج قد يرد بأيسر السبل. ذلك لان اختيار نصوص جيدة للموازنة بينها امر لا يمكن ان يقوم دون اقصاء اخرى اعتبرت رديئة، وكذلك العكس. هذا يفيد ان فعلي الموازنة والنقد فعلان لم يستقلا في السياق الثقافي القديم عما سماه قدامة بعلم الجيد والرديء. وربما الفارق بينهما هو لزوم الفعل المذكور للنقد لزوما مكشوفا وبينا، فيما ظل لزومه لفعل الموازنة لزوما مستورا ومبطنا بدلالات فعل الموازنة.

فالناقد يتحول الى موازن ليكسب احكامه مزيدا من الشرعية. الا يدعي في حالته هذه العدل والانصاف والحياد؟ وكأن كونه يوازن بين طرفين لا يتجاوز المعادلة والمقابلة بينهما. مع العلم انه حتى في الوضع اللغوي يفيد فعل الموازنة بين الشيئين ان تجعل احدهما على زنة الآخر او تجعله محاذيا له.[١٤] الا يعني هذا الايمان بأسبقية طرف على طرف؟ ثم متى كان بالامكان معاملة الابداع كأي شيء مادي ووضعه في ميزان معين؟ أليس الميزان المفترض لوزن الادب شيئا وهميا لا تقوم قائمته خارج الادراك والتلقي الخاصين بكل ناقد؟ ولكونه كذلك فالموازنة قد لا تعدو كونها فعلا تمويهيا الهدف الحقيقي منه تصفية حسابات معينة.

وفي حالة الأمدي لسنا مضطرين للبحث بين السطور لتبين انتصاره وليس «تعاطفه» فقط مع البحتري، ولن ينطلي علينا ادعاؤه انه لن يفصح بتفضيل احدهما على الآخر، ففي الصفحتين الاوليين من الكتاب يعرض الامدي لموضوع الموازنة بين أبي تمام والبحتري عرضا نستخلص منه ان صاحبه دبر في الحقيقة خطة ممنهجة للتنقيص من شعر ابي تمام مقابل شعر البحتري، وخطط لذلك بادعاء انه انما يبني حكمه على «المشاهدة» وتلقي الناس لشعر الشاعرين. ويبدأ خطته هذه بقوله بأن رواة الاشعار المتأخرين يزعمون ان شعر ابي تمام «لا يتعلق بجيده جيد امثاله، ورديه مطروح ومرذول» اما البحتري فشعره في رأيهم «صحيح السبك، حسن الديباجة وليس فيه سفساف ولا رديء مطروح». فلماذا حرص الامدي على ان يفتتح كلامه عن أبي تمام بتسجيل ما قيل في شعره من عيوب في حين تجنب ذلك في شعر البحتري بل لم يذكر سوى ما اعتبر محاسن في شعره؟ فهل الموازنة هي اذن موازنة العيوب بالمحاسن؟!

بعد هذا يقسم الآمدي المتلقين الى فئتين تفضل كل واحدة احد الشاعرين. فمن فضل البحتري «نسبه الى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتي، وانكشاف المعاني» اما من فضل ابا تمام فهو من «نسبه الى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج».

فنلاحظ ان الآمدي حين يذكر البحتري يحرص دائما على ذكر محاسن شعره اما حين يتحدث عن أبي تمام فانه يتجاوز خصائص لغته الشعرية والتي لا يمكن ان تنفي عنها جل ما سجله الآمدي في شعر البحتري. وبدل ذلك يذكر ما من شأنه التنفير من شعر ابي تمام وراحة المتلقي منه. ويتضح هذا الموقف في تعيين الآمدي للفئتين المفضلتين لشعر الشاعرين، فالفئة الاولى عنده هي فئة «الاعراب والشعراء المطبوعون واهل البلاغة» اما الفئة الثانية فهي فئة «اهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومن يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام».

فلنتصور هذا القارىء القديم الذي اراد ان يهتدي الى احد الشاعرين بموازنة الامدي، سيجد ان الامدي يضع له حدودا صارمة بين الشاعرين، فلكل منهما فضاؤه. وللبحتري بطبيعة الحال الشرعية الثقافية والشعرية معا. لان له ثلاثة اطراف تزكيه، هي الاعراب والشعراء المطبوعون واهل البلاغة. اما ابوتمام فليست له تلك التزكية، فشعره شاذ عن اهل البلاغة وليس نابعا من معاناة الطبع والفطرة ومخالف لما اقره الاعراب وهم حفظة اللغة وأوصياء التركة والذاكرة الشعريتين. ان ابا

تمام من تلك الفئة التي يمثل الشعر عندها لعبة ذهنية لا مقام لها في شرعية السائد الاصيل.

لكن هل متداولو شعر الشاعرين كانوا جميعهم متخندقين في الفئتين المذكورتين؟ يرى الامدي ان هناك فئة ثالثة جعلت الشاعرين طبقة واحدة وساوت بينهما. هذه الفئة لم تستحق عند الامدي سوى جملتين دون ذكر لحججها، لسبب واحد، هو ان الامدي لم يكن يريد لقارئه المفترض ذاك ان يدخل ضمن هذه الفئة. بل كان يريد له ان يدخل ضمن فئة البحتري. كيف ذلك؟ ان الفئة الثالثة في رأي الامدي فئة غير خبيرة وعارفة وعالمة بالشعر، لا تدرك مدى الاختلاف القائم بين الشاعرين. اختلاف سيكرسه الامدي هذه المرة بوجهة نظره وليس فقط في ادعاء ان ذلك منسوب لغيره. فالبحتري في رأيه «اعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الاوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الالفاظ ووحشي الكلام».

ما الذي يبقى اذن لابي تمام بعد ان ذكر الامدي محاسن شعر البحتري؟. ان شعره بالتأكيد غير اعرابي وغير مطبوع ومخالف لمذهب الاوائل وشاذ عن عمود الشعر المعروف. واقع في التعقيد ومستكره الالفاظ ووحشي الكلام. انه باختصار شعر خارج عن الشرعية السائدة المزكاة بالتراث السابق لذلك العصر.

سيصف الامدي شعر ابي تمام بانه «لا يشبه اشعار الاوائل، ولا على طريقتهم» وهذا حكم لو نظرنا اليه في حد ذاته لما وجدنا فيه تنقيصا او طعنا في شعر ابي تمام. بل ربما اخذناه مأخذا يدل على اقرار الامدي بابداعية ابي تمام. أليس الابداع عند القدماء هو ما لم يأت على مثال؟ بيد ان وضع ما وصف به الامدي ابا تمام في مقارنة مع ما وصف به البحتري يعطي لذلك الوصف محتوى سلبيا. ولماذا نتكلف مشقة المقارنة والتأويل والامدي نفسه يفسر مخالفة ابي تمام لشعر الاوائل ولطريقتهم بأنها جعلت شعره «شديد التكلف، صاحب صنعة ومستكره الالفاظ والمعاني.. لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة».

انه موقف ضد التجديد المخترق للسائد. موقف يمارس ضمنيا الحجر والوصاية على كل ما خالف العرف القائم ولكنه يتخذ في الظاهر خطابا يدعي العدل والانصاف والحياد. ولننظر تجلي ذلك في هذه الفقرة التي يستعيد فيها الامدي ما ذكره سابقا، وخاصة انها فقرة يوجه فيها الامدي خطابه بالنصيحة لطالب العلم والحقيقة الباحث عن اقامة مطمئنة في قضاء احد الشاعرين، اقامة سيرتضيها مقتنعا او مخدوعا بنصيحة ناقد عالم في مكانة الامدي: «فان كنت ــ ادام الله سلامتك ــ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري اشعر عندك ضرورة. وان كنت تميل الى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبوتمام عندك اشعر لا محالة».

فما الذي سيختاره هذا القارىء وخاصة اذا كان مبتدئا او اختلطت عنده السبل وانسدت امامه ابواب قراءة الشعر؟ ألن يختار البحتري؟ قد يقول قائل بأن الامدي لم يوجه قارئه لاحد الشاعرين وانما وضعه أمام اختيارين وخاصة ان الامدي قال مباشرة بعد ذلك «فأما انا فلست افصح بتفضيل احدهما على الآخر». ونحن نرى انه اعتراض صائب في ظاهره، ولكنه لا ينطبق في العمق على مقاصد الامدي بناء على ما سبق أن اوردناه وبررناه. ولا ادل على ذلك من كون هذه الحرية التي منحها الامدي لقارئه حرية مقيدة. يخاطب الامدي قارئه ويقول له «احكم انت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما اذا احطت علما بالجيد والرديء».

ليس لهذا القارىء الحق اذن في الاختيار الا اذا كان عالما بالجيد والرديء، اما اذا لم يكن كذلك فما عليه سوى القبول بما يقترح عليه ضمنيا، اي الانتصار للبحتري وتفضيله على ابي تمام.

وبهذا يتبين ان مدار «الموازنة» في آخر المطاف هو الحكم بالجودة والرداءة. اي انها الوجه الآخر للعملة النقدية السائدة. وهي العملة التي لا يملك احد الحق في ادعاء الانفراد بمعرفة مزيفها من صائبها. ألم يقل الامدي بـ«تباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر»(١٥) فاذا كان الامر كذلك فان لصاحب كل علم او مذهب ان يرى ما يراه في الشعر دون ادعاء امتلاك الحقيقة

ولقد دخل الامدي مجال الموازنة فيما يبدو من باب القضاء فقد كان كاتبا لقاضيين. ومرد الحكم في القضاء الى موازنة القاضي بين حجج ومزاعم «المدعي والمدعى عليه». حيث يرجح في الاخير كفة احد الطرفين بعد الرجوع الى السند الشرعي او التقدير الخاص. وان لم يحدث التراضي في القضاء فلابد من الحكم لفائدة احد الطرفين وربما الحكم ضدهما او لصالحهما معا اذا رأى القاضي في ذلك انصافا او عقابا لهما. فلابد من حكم في كل الحالات بعد موازنة . ويفترض في موازنة القضاء ايضا ان القاضي هو الادرى وكلمته وحكمه لا يردان. والامدي في موازنته النقدية لم يكن عن هذا ببعيد. فهو يتصور كأن أنصار ابي تمام وانصار البحتري رفعوا دعوى ضد بعضهما مطالبين بتحكيم الامدي، العالم بالجيد والرديء والصحيح والمزيف وما طابق عمود الشعر ومذهب الاوائل وما خالف ذلك . ولكن الامدي لم يقم بدور القاضي وحده، بل قام ايضا بدور المدعي العام. قام بدور القاضي حين ترك الحكم مفتوحا في ظاهره. وقام بدور المدعي العام حين ألب الشهود والحاضرين والقضاة ضد ابي تمام.

فكيف تصور الامدي في ضوء هذا دور النقد والناقد؟ بالنسبة لدور النقد لم يخرج الامدي عن أفق النقد العملي. يقول متحدثا عن الموازنة بين شعر الشاعرين: «أنص على الجيد وأفضله على الرديء، وأبين الرديء وأرذله ، واذكر من علل الجميع ما ينتهي اليه التلخيص، وتحيط به العبارة».(١٦)

اما بالنسبة لدور الناقد وماله على الناس من حقوق، فلم يخرج عن دور القاضي. يقول: «فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له ان يقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه ، وان يسلم له الحكم فيه، ويقبل ما يقوله، ويعمل على ما يمثله . ولا ينازع في شيء من ذلك».(١٧)

ان الامدي في هذا الرأي يقتفي اثر ابن سلام الجمحي وغيره ممن نادوا بالاختصاص في المعارف وحصر القول فيها لاهل العلم بأصولها وصناعاتها. وهو رأي لا يخرج بشكل عام عن التصور الذي قسم المتلقين الى عامة وخاصة. الفرق هنا هو ان العامة لا يوجه اليها خطاب مناسب لمداركها بل يوجه لها نفس خطاب الخاصة، لكن الخاصة في هذا السياق يجيز لها الامدي مخاصمة ومنازعة «أهل الصناعة» اما العامة فعليها الانقياد والخضوع لما يملي عليها من خطابات، بدعوى ان اهل العلم هم الادرى بالصالح العام في المجال الثقافي والادبي والفكري.

لكن هل يستطيع العالم بالشعر ان يبرهن بالفعل على احكامه ام ان أمره في هذا قد يشبه احيانا أمر القاضي الذي تتعادل عنده حجج المدعي والمدعى عليه فيصدر حكما غيرمقنع؟ او امر المخبر الذي يتبين الواقعة لكنه لا يستطيع لم خيوطها؟

لقد كان ابن سلام من أوائل من نبهوا الى وجود نظام او علامات غير ظاهرة وذلك حين شبه الشعر بالدرهم ونص على ان الجودة في الدرهم قد تعود لامور غير ظاهرة في الشكل المادي، لكنه أوكل المعرفة بهذا السر للناقد دون تشكيك في قدرته على تلك المعرفة.

سيذهب اسحاق الموصلي مذهبا قريبا من مذهب ابن سلام، وذلك حين ارجع الحكم في بعض الاشعار الى ما تشهد به الطبيعة وليس الى ما يعبر عنه اللسان، مما يعني ان الناقد حتى في حالة افتقاره الى البرهنة وأدواتها، فان حكمه الصادر عن انطباعه الشخصي يجب ان يحترم ويؤخذ به مع العلم انه في هذه الحالة يتساوى العالم بالصناعة مع مدعيها. يقول اسحاق الموصلي: «سالني محمد الامين عن شعرين متقاربين، وقال: اختر احدهما، فاخترت ، فقال: من اين فضلت هذا على هذا وهما متقاربان؟ فقلت: لو تفاوتا لامكنني التبيين، ولكنهما تقاربا وفضل هذا بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبر عنه اللسان».(١٨)

الامدي سيكون اكثر جرأة وصراحة حين يعترف بأنه قد يعجز عن اقناع سائله بالحجة والعلة القاطعة. وكان اعترافه هذا سيعد سابقة منفلتة عن سياقها القديم وهو السياق الذي غلب عليه التعالم وادعاء الحقيقة وتقويم الآخرين. يقول الامدي: «ليس في وسع كل أحد أن يجعلك ــ أيها السائل المتعنت والمسترشد المتعلم ـ في العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد الى قذف ذلك في نفسك ولا في نفس ولده ومن هو اخص الناس به سبيلا، ولا ان يأتيك بعلة قاطعة، ولا حجة باهرة، وان كان ما اعترضت فيه اعتراضا صحيحا، وما سألت عنه سؤالا مستقيما، لان ما لا يدرك على طول الزمان ومرور الايام لا يجوز ان تحيط به في ساعة من نهار».(١٩)

أليس المجيب متعنتا كسائله؟ فلماذا لا يريد ان يقر بالعجز عن الجواب رغم اقراره بصحة اعتراض السائل؟ الامدي يريد أن يضفي عن العجز حلة موضوعية، انه لا يؤمن بالتالي بنسبية المعرفة ومحدوديتها، فيرجع ذلك لمحدودية الزمن، بل انه حتى في هذه الاجابة يحتفظ لنفسه بالتفوق على سائله، ان تفوقه هو في طول خبرته وتمرسه ، اي ما ادركه على طول الزمن،وذلك مقابل السائل الذي يفترض انه في هذه الحالة اقل خبرة وتمرسا من الامدي، لكنه اكثر مشاكسة وربما اكثر علما ودراية بأمور لا تحتاج في معرفتها لطول الزمن بل لنفاذ العقل وحساسية التلقي.

لقد ذكرنا أن مصطلح «نقد» لم يستطع ان يفرض نفسه على علماء الشعر ممن ندرجهم نحن الآن في خانة النقاد سواء أكانوا نقادا بالمعنى الدقيق او علماء بالمعنى الواسع وضعوا كتبا في النقد او مارسوا النقد من زوايا اختصاصهم واهتمامهم باعتبارهم لغويين ونحاة وعلماء كلام وفلاسفة، ولكننا ندخل اعمالهم ضمن خانة النقد الادبي لمعالجتهم قضايا وظواهر ومتون اشتركوا فيها مع غيرهم من النقاد ذوي الاختصاص في النقد الادبي.

بيد ان مفهوم النقد الادبي ووظائفه ودور الناقد والوضع الرمزي الذي يختاره لنفسه وخطابه الموجه للمتلقين من تلاميذ وأهل اختصاص وعامة، من الامور التي كاد يتماثل في زاوية النظر اليها كل من مارس النقد الأدبي.

واذا كنا عرضنا لبعض الامثلة متوقفين بشكل خاص عند الامدي لتعميق صورة هذا الناقد كغيره داخل جدل السائد والمسود ، فإن وقفتنا تلك لم تكن سوى من باب التمثيل لا الحصر، بل ان اختيارنا للامدي كان اختيارا عشوائيا ، بعد ذلك تبين لنا صواب هذا الاختيار خاصة وأنه يخص ناقدا قيل الكثير عن نموذجيته في النقد الموضوعي الذي ارتضى مقياسا اعتبر عند بعض المعاصرين مفخرة في النقد القديم.

وفي نفس الاطار الذي ذكرناه يندرج كتاب «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق. فصاحب الكتاب - كما يظهر من العنوان - يجعل للشعر محاسن وآدابا ونقدا. مما يفيد ان مصطلح «نقد» ليس شاملا للعملية النقدية. ومما يعزز هذا النظر أن موضوع «النقد» لم يحظ في الكتاب سوى بباب واحد من ابوابه، وهو الباب الذي قرن فيه ابن رشيق النقد بما سماه «التصرف». والباب هو: «باب في التصرف ونقد الشعر». وليس نقد الشعر في هذا الباب سوى نقد التصرف. اما التصرف عنده فهو ان يتمكن الشاعر من اداء القول في مختلف اغراض الشعر. اما نقد هذا التصرف فهو اظهار جودته ورداءته.[٢٠]

ولا يخرج مصطلح «نقد» عند حازم القرطاجني عما اسلفناه . ففي استقصائه لما سماه «طرق الكلام» و«القوانين المقنعة» المتصلة بالجد والهزل، يذهب حازم الى ان «صناعة النقد» و«وجوهه» يجب ان يخدما الشاعر والمتلقي لكي يكتسبا معرفة أشمل بموضوع الجودة والرداءة.[٢١]

ان التقابل بين الجيد والرديء ليس منحصرا في مفهوم مصطلح «نقد» ولا في الآراء المبثوثة في بطون الكتب وحدها، فهو تقابل قائم ايضا خلف جملة من عناوين تلك الكتب. عناوين استهدفت حمل المتلقي على الخضوع لخطابها متخذة صيغا اقصائية تقصي بموجبها غيرها موهمة انها هي الجامعة المانعة المبطلة لسواها والمنفردة في بابها. هكذا سعى عبدالقادر الجرجاني لاقناع قارئه بأن ما سيقدمه هو الممثل لـ«دلائل الاعجاز» ولـ«اسرار البلاغة». وغير عبدالقاهر الجرجاني من النقاد - أو جلهم - ينطبق عليهم ما ينطبق عليه. بحكم صيغ الشمولية والتفرد التي اختاروها لعناوين كتبهم.[٢٢]

في هذه الكتب لغة الاقصاء والالغاء هي اللغة الحاضرة ، اقصاء الكتب الاخرى واخضاع القارىء للخطاب المقترح. فتبعا لتلك العناوين، لا دلائل ولا أسرار خارج دلائل الاعجاز واسرار البلاغة للجرجاني ولا موازنة ولا وساطة خارج منهجية الامدي والقاضي الجرجاني ولا عيار للشعر دون ابن طباطبا ولا عمدة دون ابن رشيق ، ولا منهاجا يتبع او سراجا ينير دون حازم القرطاجني.

كل كتاب من هذه الكتب ومن امثالها ينتج سلطة معينة تتمظهر في نسق من المقولات ذات المنزع الاقناعي والمولدة لانواع معينة من الوعي بالواقع الثقافي والفكري والاجتماعي، انه وعي إما يعيد انتاج نفس الوعي السائد او يناهضه هادفا لاختراقه وتغييره.

اما الوعي السائد فيدعي انتاج المعرفة الحقيقية والمثل العليا التي على النماذج ان تنضبط لها حتى لا تقوم - من وجهة نظره - بكبح او تحريف ما يعده بمثابة التاريخ الحقيقي للادب. دون نعته في حالة عقوقه ، بنعوت اكثر قسوة كالخروج عن الجماعة وعن المذهب ومخالفة الطبيعة وتجاوز الحدود المرسومة لحرية كل واحد. وفي هذا الموضوع يقول المظفر العلوي في كتاب لا يخرج عنوانه عن «سرب» العناوين السالفة. وهو كتابه «نضرة الإغريض»: «ولكل قوم سنة بها يستنون ، ووتيرة عليها يحومون واليها يرمون. فمن أضاع ذلك منهم كان خارجا عن مذهبه ، مخالفا لطبيعته ، ساقطا وراء حده».[٢٣]

الا يبرر رأي كهذا يدعي صاحبه الدفاع عن القول البلاغي الجيد، ارهاب الفكر وقمع الحريات وبالتالي احراق الكتب وجلد المبدعين ومحاكمتهم. كيف اذن للنقد أن يقوم بدوره حتى لو افترضنا أن دوره هو موضوع الجودة والرداءة، دون اقراره بحرية الفكر والابداع؟

هوامش الدراسة:

١ـ الوساطة ص٣
٢ ـ اعجاز القرآن ص١٦٠.
٣ ـ ذم الخطأ في الشعر لابن فارس. تحقيق رمضان عبدالتواب مكتبة الخانجي مصر ١٩٨٠
٤ ـ انظر لسان العرب ومعجم مقاييس اللغة لاحمد بن فارس والصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري.
٥ ـ طبقات فحول الشعراء ١/٧ وخلف الاحمر ت ١٨٠هـ.
٦ ـ القاموس المحيط . مادة : صرف.
٧ ـ اخبار ابي تمام ص١٠٤. وهناك قولة في «لسان العرب» منسوبة للغوي عاصر خلف الاحمر وهو يونس بن حبيب (ت١٨٢) وفي هذه القولة نلاحظ ان ناقد الادب يستعير اصطلاحات ولغة ناقد المال فيعامل النص الادبي معاملة الدينار: «قيل ليونس: بم تعرف الشعر الجيد؟ قال بالشقشقة «والشقشقة كلمة من القاموس اللغوي لصيارفة العراق في ذلك العهد، وكانت تفيد عندهم وزن الدنانير وتعييرها. انظر لسان العرب ، مادة شقشق.
٨ ـ طبقات فحول الشعراء ١/٤
٩ ـ نفس المصدر ١/٥
١٠ ـ العمدة ٢/١٠٥.
١١ ـ نقد الشعر ص١٦
١٢ ـ اخبار ابي تمام ص١٧٤
١٣ ـ الكشف عن مساوىء شعر المتنبي ص(٣٢ ـ ٣٤).
١٤ ـ لسان العرب: مادة وزن
١٥ ـ النصوص السابقة المقتبسة من كتاب الموازنة هي من الصفحات (١٠ ـ ١٢).
١٦ ـ نفس المصدر ص٣٧٢
١٧ ـ نفسه ص(٣٧٤ ـ ٣٧٥)
١٨ ـ نفسه ص٣٧٤.
١٩ ـ نفسه ص٣٧٥
٢٠ ـ العمدة ٢/١٠٤
٢١ ـ منهاج البلغاء ص٣٢٥
٢٢ ـ نذكر للتمثيل لا للحصر عناوين مثل البيان والتبيين للجاحظ، العمدة لابن رشيق، صبح الاعشى للقلقشندي، احكام صنعة الكلام للكلاعي، جوهر الكنز لابن الاثير الحلبي.
٢٣ ـ نضرة الاغريض ص٣٧٤.

* * *



الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي

إحسان صادق سعيد *

ملحوظة: الدراسة الحالية هي جزء من الفصل الخامس من رسالة ماجستير عنوانها «إشكالية التجاوز في أدب غادة السمان القصصي» أشرف عليها الدكتور خليل الشيخ، ونوقشت وأجيزت في جامعة اليرموك بالأردن بتاريخ ٦/٧/ ١٩٩٦م.

الزمان والمكان

لم تعد الدراسات النقدية المعاصرة تنظر الى الزمان في الابداعات القصصية بوصفه مجرد خلفية جامدة لابد منها لأجل سيرورة الحدث أو مجرد عنصر داخل في عملية التهيئة والإعداد (Setting) لما هو المهم في القصة أو الرواية، بل صار الزمان ينظر إليه جزءا ضروريا وحيويا من أجزاء البنية الأساسية للعمل القصصي، لا تقل أهميته عن أهمية سائر الأجزاء، حتى قيل:

«إن هذا الزمن يوشك أن يصبح بطل القصة» (١). وهي حقيقة تشير، من جهة، الى الآفاق الإبداعية الرحبة التي يختزنها العنصر الزماني بالقوة منتظرة المبدع الذي يهب لها الحياة ويجعلها متحركة في أرجاء العمل القصصي بالفعل، كما تشير الحقيقة نفسها، من جهة ثانية، الى حساسية دور الناقد وخطورته معا حينما يحاول تتبع تجليات الزمان ودوره في تشكيل النسيج العام للنتاج القصصي، في إطار محاولته قراءة هذا النتاج قراءة منتجة.

ويبرز دور الزمان في أدب غادة السمان القصصي حين تلاحظ المكانة الكبيرة التي يحتلها من عملية السرد نفسها من جهة، ومن وعي الشخوص من جهة ثانية. فمن الجهة الأولى قلما يكون الزمان سائرا، في قصص غادة السمان ورواياتها، على وتيرة واحدة في السرد ممتدة من الماضي وصولا الى الحاضر دونما أي تغيير في خط السير، إذ الغالب أن تقوم غادة بتفتيت الزمان باستعمال تقنيات عديدة أهمها تقنية الاسترجاع (Flash Back) التي تكسر رتابة خط سيره وتجعل إيقاعه متناغما مع إيقاع الشخوص الداخلي، الأمر الذي يكفل له أن يكون ذا دور كبير في بلورة سمات هؤلاء الشخوص من خلال تتبع حركات الذاكرة لديهم. والملاحظ أن تقنية الاسترجاع كانت تستخدم في مجموعتي غادة القصصيتين الأولى والثانية (عيناك قدري ولا بحر في بيروت) بصورة غير مباشرة، بمعنى أن الاسترجاع كان يبدأ بعبارات مثل «إنه ليذكر جيدا» (٢)، أو «وكان ذلك يوم...» (٣)، أو «و لا أملك إلا أن أتذكر» (٤). لكن الأمر تغير بعد ذلك، فصار الاسترجاع مباشرا غير محتاج الى عبارات تمهد له، ومع هذا فقد بقي مميزا عن سائر فصول السرد بتقنيات طباعية خاصة تتمثل في حصره بين علامتي تنصيص واستعمال نوع خاص من الخط له، أغمق من غيره.

والى جانب تقنية الاسترجاع كثيرا ما تعتمد قصص غادة ورواياتها في كسر رتابة خط سير الزمن على تقنية الحوار الداخلي أو المونولوج (Monologue)، وهي تقنية تتكفل بتجميد حركة الزمن لأجل السماح بإلقاء مزيد من الضوء على باطن الشخصية المتحدثة. ويكون المونولوج، كشأن الاسترجاع مميزا في النص بحروف طباعية غامقة وبعلامتي تنصيص.

وتقنية المونولوج وإن كانت كثيرة الاستخدام في أدب غادة القصصي، إلا أنها لم تجعل هذا الأدب — لا بقصصه القصيرة ولا برواياته — يغدو سائرا في الاتجاه الأدبي الذي يعرف باسم «تيار الوعي» (Stream of Consciousness)، خلافا لمن زعم ذلك (٥)، ذلك أن هذا التيار يقوم أساسا على «ارتياد مستويات

★ كاتب من سلطنة عمان.

ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات» [٦]. ومن أهم سمات مستويات ما قبل الكلام هذه أنها «لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي» [٧]. وهذا غير متحقق أصلا في مونولوجات قصص غادة ورواياتها، فهي جميعا خاضعة للتنظيم المنطقي الواعي الذي لا يسمح للأفكار بأن تنثال على الذهن بطريقة عشوائية مفتقرة الى الترتيب والتنسيق كما يلاحظ لدى وليم فوكنر وفرجينيا وولف وجيمس جويس مثلا. ولعل عدم لجوء غادة الى تيار الوعي أن يكون راجعا الى حرصها الشديد على المحافظة على سمة الوضوح في أدبها، كيما يصل هذا الأدب الى الجمهور العريض الذي تكتب له، وفي هذا تقول غادة: «فأنا من الكتاب الذين يحترمون الجمهور العادي لا النخبة وحدها، ولست من الذين يعلنون بعجرفة أنهم يكتبون لأنفسهم» [٨].

وتشترك مع المونولوج في تجميد حركة الزمن تقنيات أخرى كالحوار بين الشخوص واللجوء الى الأحلام والكوابيس وقطع السرد بتضمينه مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبية والرموز التاريخية والحكم والأمثال من خلال ما يعرف بـ«التناص» (Intertextuality)، بالإضافة الى بعض الأشعار التي قد تضعها غادة على ألسنة بعض شخوصها.

وأما فيما يرتبط بالأهمية التي يكتسبها الزمان في وعي الشخوص، فالملاحظ أن هؤلاء الشخوص يعون جيدا ما للزمان من تأثير حاد في حيواتهم ومصائرهم، ويكون وعيهم هذا سببا لمعاناتهم في كثير من الأحيان. فبطلة قصة «عيناك قدري» تقرأ في دقات الساعة تلخيصا شاملا لحياتها كلها، تلك الحياة الرتيبة التي لا مكان فيها لابداع أو لتجديد [٩]. وبطلة قصة «في سن والدي» ترى أن «الساعة إله وثني أسنانه السود لا تشبع» [١٠]، وذلك حينما تذكرها هذه الساعة بفارق السن الكبير بينها وبين الرجل الذي اختارته حبيبا لها. ويلاحظ «بسام» بطل قصة «أنياب رجل وحيد»، كم هو الزمن مخادع للانسان، فهو يمعن في الهرب كلما ازدادت حاجة الانسان إليه، إذ «الزمن حفنة من الرمل تنزلق برعونة من بين أصابعه كلما شدد قبضته عليها.. الرمل ينزلق بسرعة لأنه سعيد» [١١]. وتلخص «سوسن»، في قصة «يا دمشق»، قضية كلها حين تعتبر الزمن في حرب مستمرة مع صدق الانسان في قناعاته وفي مشاعره: «هذه الحرب بين صدقنا والزمن غير متكافئة» [١٢].

هذا كله فيما يتعلق بالزمان. وأما المكان فهو الآخر ليس، في أدب غادة القصصي، مجرد خلفية للحدث او ساحة لابد منها لحصوله. انه يتلون بلون الحدث ويعمل على استكشاف ابعاده وآفاقه المختلفة، وبتعبير آخر: «المكان يلد السر قبل ان تلده الاحداث الروائية» [١٣].

ومن هنا كان المخزن الاسطوري الموزع لهدايا الموت، في قصة «القيد والتابوت»، واقعا في شارع يدعى «شارع الزعقة» [١٤]. وكانت مشاعر عبثية النضال، في قصة «بقعة ضوء على مسرح»، مقترنة بالبار الذي يدعى «فرسان دون كيشوت»، والذي كان اخو البطلة قد اختار مجاورته عمدا [١٥]. كما لم يكن اختيار «الكوميدي فرانسيز» مكانا للقاء المضحك المبكي بين بطلة «الدانوب الرمادي» وحبيبها السابق «حازم» خاليا من الدلالة [١٦].

وللمكان دوره الواضح في التأثير على سلوك شخوص غادة وفي توجيه تصرفاتهم وبلورة نفسياتهم وقراراتهم.. فبطلة قصة «جنية البجع» مثلا ارادت ان تخبر زوجها برفضها ترك باريس والرجوع معه الى بيروت، لكنها ابت ان يكون هذا الاخبار في جزيرة البجع، المكان الذي شهد ذروة حبهما، لادراكها مدى التنافي بين دلالة المكان ودلالة الخبر الذي كانت تحمله لزوجها [١٧]. وقد كانت للاماكن التي شاهدتها بطلة «الدانوب الرمادي» في فيينا: كنيسة سان استيفان، بيت بيتهوفن، المقابر، قصر شونبرون، نهر الدانوب، آثارها الواضحة في استثارة ذكرياتها وتحريك همومها، ومن ثم في تحديد ردود فعلها [١٨]، حتى ليمكن القول: «ان المكان الروائي يصبح نوعا من القدر. إنه يمسك بشخصياته واحداثه، ولا يدع لها بالا هامشا محدودا لحرية الحركة» [١٩].

ان غادة السمان لتطمح، بعد كل ما تقدم، الى ان تتجاوز في طبيعة تعاملها مع كل من الزمان والمكان التعامل المعهود معهما، فيكتسب الاثنان لنفسيهما دلالات جديدة منعتقة من اسار الدلالات المباشرة ومتجاوزة لها. ويمكن اجمال اهم مظاهر هذا التجاوز في النقاط التالية.

١ - الرمزية: فالالفاظ الدالة على الأزمنة والأمكنة تتجاوز، في ادب غادة القصصي احيانا مرجعياتها اللغوية المعهودة لترتبط بمدلولات رمزية جديدة. فمن حيث الامكنة يلاحظ مثلا ان دكان بيع الحيوانات الاليفة، في رواية «كوابيس بيروت»، ليس دكانا كسائر الدكاكين التي نعهدها، بل هو رمز للبنان خلال فترة الحرب الاهلية، وحيواناته الاليفة التي انتهى بها الامر الى التقاتل رمزا للشعب البائس الذي تركه زعماؤه يجوع اولا، ليفتك بعضه ببعض بعد ذلك. ويؤكد هذه الرمزية قول بطلة الرواية: «ولكن السنا جميعا منذ اعوام مثل كائنات دكان الحيوانات، وكل ما في الامر هو اننا كنا نتوهم اننا احرار لمجرد اننا قادرون على التحرك الجغرافي؟» [٢٠]. وتصف بطلة قصة «بيضة مكيفة الهواء» بيتها في نيويورك وصفا جديرا بتذكير القارىء بوصف بيت «مصطفى سعيد»، بطل رواية الطيب صالح المعروفة «موسم الهجرة الى الشمال». فالبيت النيويوركي يتملص من دلالته المكانية المحدودة، ليتحول الى رمز واسع الدلالة بمقدار سعة دمشق، بل الشرق كله:

«طربوش ابي يتربع على الطاولة في مدخل بيتي النيويوركي، اما شباكي الشامي العتيق فقد علقته على الجدار كنافذة على السر اغادر عبرها جاذبية البيضة مكيفة الهواء ، نافذة افتحها ليلا ولا ارى الجدار خلفها ، بل ارى دمشق...»[٢١].

واما رمزية الزمان فهي تظهر عندما يكون الزمان ، في حركته نحو الامام ، رمزا لتقدم البشر ، وعيا ومشاعر وسلوكا . فاذا لم يتطور البشر فان حركة الزمان تفقد معناها بشكل كلي وتتحول الى حركة صورية ليس غير ، ولهذا ساوى «خليل الدرع» ، في «ليلة المليار» ، بين مرور اسبوع ومرور قرون حينما وصف الاضطهاد الذي كان قد لقيه في بيروت من الجهات المتحاربة هناك

«لا ادري غير انني كنت في مثل هذه اللحظة منذ اسبوع ، او شهر او عام او قرون ، مع الهبوط الاول للظلام ، والشوارع خاوية ، ارتجف شبه معصوب العينين في الساحة المحشوة بنا...»[٢٢]

ولهذا ايضا كان الساحر «وطفان» ، في الرواية نفسها ، يرى ان الزمان لم يتقدم حقيقة ما دام هو شخصيا لم يتطور الى الافضل ، فمازال الماضي ـ الذي باد وانتهى في الحقيقة حيا ، بل اكثر حياة من الحاضر:

«كأن ذلك الماضي حي ومستمر ، وانا اتابعه في مكان ما مع اخوتي وابي وامي ورائحة بيروت المالحة (...) وصار الماضي الميت اكثر حياة من حياتي»[٢٣].

وفي قصة «قطع رأس القط» يتوقف الزمن عن التحرك طوال فترة زيارة شبح الخالة «بدرية» لابن اختها «عبدول»[٢٤]. وهذا وان امكن ان يرد الى الطبيعة الغرائبية للقصة ، بحيث يكون توقف الزمن واحدا من الامور غير المألوفة الأخرى التي حصلت اثناء زيارة الشبح ، الا انه يمكن تفسيره ايضا بلحاظ المعنى الرمزي الذي سبق ذكره للزمان ، فالافكار المتخلفة التي طرحتها الخالة «بدرية» حول الزوجة المثالية هي التي اوقفت حركة الزمان ، اذ لا معنى لهذه الحركة مع وجود مثل هذه الافكار.

٢ـ النفسية : يتجاوز شخوص غادة السمان الزمان والمكان الموضوعيين المعهودين ، ليستبدلوا بهما زمانا ومكانا آخرين متوافقين مع الايقاع الداخلي لنفوسهم بكل ما يمثله هذا الايقاع من مخاوف وهواجس وآمال ورغبات . فالزمان النفسي [٢٥] يظهر بوضوح في «كوابيس بيروت» ، عندما ابت بطلة الرواية ان تتعامل مع الفترة الزمنية التي قضتها محبوسة في بيتها وسط المعارك الا بمقياسها النفسي الداخلي ، ولذا كان كل ما تدريه عن هذه الفترة هو كونها طويلة ، بل موغلة في الطول كما يفهم من

المقطع الآتي: «لم اكن ادري انها المرة الاخيرة التي سأغادر فيها بيتي الى ما بعد ايام طويلة ، وانني منذ اللحظة التي اغلقت الباب خلفي اغلقته ايضا بيني وبين الحياة والامل ، وصرت سجينة كابوس سيطول ويطول»[٢٦].

واما الزمن الموضوعي الذي تمثله هذه الفترة فيزيائيا فلم يكن يهم بطلة الرواية في شيء ، ولذا لم تبال بتحديده على وجه الدقة ، واكتفت بذكره على نحو تقريبي:

«وخرجت من خلف عارضة الباب الحجرية الى رصيف الشارع لاول مرة منذ عشرة ايام على الاقل»[٢٧].

«وكانت هذه اول مرة أرى فيها بشرا (غير جيران العذاب) منذ حوالي نصف شهر»[٢٨].

وظهر المقياس النفسي للزمان لدى بطلة قصة «لا بحر في بيروت» ايضا ، حين قاست فترة بحثها عن بحرها (حريتها وانسانيتها) في بيروت بهذا المقياس ، وقد غدا الزمن الموضوعي فاقدا معناه في نظرها.

«عشرة ايام في بيروت! يوم واحد طويل توالت فيه الاجزاء المضيئة والمظلمة ، وناست شمسه عند الافق عشر مرات من كبد السماء حتى كبد البحر ، هكذا جيئة وذهابا دون اي مدلول»[٢٩].

كما تعاملت بطلة القصة نفسها مع المكان بالمقياس النفسي ايضا ، فصارت بيروت في نظرها معادلة للمدن الاخرى عندما يكون الدافع النفسي اليها جميعا واحدا:

«لن اهرب من الحقيقة . انا التي اخترت ان ارى وان اعرف ، وبيروت هي دمشق وهي باريس وهي لندن وهي نفوسنا .. لا مفر»[٣٠].

ويبرز التعامل النفسي مع المكان لدى شخوص غادة المغتربين في الدول الغربية. فهم ، في غالب الاحيان ، لا يرون المدن التي يعيشون فيها الا من خلال نفوسهم ، ولذا يرون انهم في «مقبرة ، مقبرة من نوع عجيب»[٣١]. او «بين آلات مصنع ضخم بارد»[٣٢]، او في «مسلخ للحوم البشر»[٣٣] ، او في «بيضة مكيفة الهواء»[٣٤]. ويصيبهم كل هذا بما سماه «خليل الدرع»: الحساسية نحو المكان [٣٥] ، ولذا نجدهم يهرعون الى معالجة انفسهم بإشباع حنينهم الداخلي الى مدنهم الاصلية ، فيصر «خليل» على انه «ما زال يتحرك في بيروت لا في جنيف»[٣٦]، ويبين «حسان» انه لم يكن يعيش مع صديقه «اكرم» ـ وهما في لندن ـ الا في قلب دمشق [٣٧]. وهكذا يكتسب المكان النفسي دلالة جديدة مناقضة لدلالته السابقة ، فيصبح سببا للاطمئنان والهدوء مثلما كان من قبل ، سببا للضيق والتوتر. وفي الحالتين يبدو المكان ــ كما كان الحال مع قرينه

الزمان ـ حيا متوثبا متحركا متجاوزا نمطه الفوتوغرافي الجامد ، الامر الذي يمنحه امتدادا وعمقا بحركتين افقية ورأسية تكفلان له مزيدا من الاهمية بين عناصر بنية النص القصصي.

٢ ـ التبادل: بات معروفا بشكل واضح ، منذ نسبية اينشتاين ، مدى الترابط الوثيق القائم بين الزمان والمكان (الزمكان) فاحدهما لا ينفك عن الآخر ، بل ان الزمان بعد رابع للمكان[٣٨]. وقد ظهر مثل هذا الترابط في مواضع عديدة من ادب غادة السمان القصصي ، منها مثلا قصة «ليل الغرباء» ، ففي هذه القصة كان المكان (بيروت) هو السبب المباشر في إحساس البطلة بالغربة ، نتيجة ما كانت تلمسه في ذلك المكان من زيف وخداع وقشرية العلاقات لكن هذا الاحساس سرعان ما انعكس على الزمان ، فصار الليل ـ كما يوضحه العنوان ـ «ليل الغرباء» وصارت البطلة الشابة تشعر بأنها قد هرمت.

لكن الترابط بين الزمن والمكان لا يقتصر ، في ادب غادة القصصي ، على مجرد هذا التأثير المتبادل بينهما ، بل يتجاوزه الى نوع من تبادل المواقع بينهما ، فيصير الزمان مكانا والمكان زمانا ، وكأنهما متحدان مفهوما لا وجودا خارجيا فحسب . ففي «كوابيس بيروت» يصبح الشارع زمنا:

«والشارع بامتاره الخمسة يصير دهرا وازمانا تفصلني عن الجريح»[٣٩].

كما تصبح بيروت أيضا زمنا ، أو يتحول الزمن كله الى بيروت «وكان اسم الزمان بيروت»[٤٠].

ويظهر تبادل المواقع هذا ، بصورة رمزية ايحائية ، في علاقة البناء الذي اتخذته غادة مسرحا روائيا ، في الرواية نفسها، بالزمان . فهذا البناء يمثل ـ كما اشار غالي شكري[٤١] ـ بطابقه الاول الماضي بشكله وسكانه وقيمه وافكاره وسلوكه وتقاليده ، فيما يمثل بطابقه الاعلى (الثالث) المستقبل متجليا في الكاتبة ومكتبتها . وقد يمكن ان يؤيد هذا الرأي بحقيقة كون الطابق المتوسط (الثاني) ـ الذي لابد ان يمثل ، بناء على ما تقدم، الزمن الحاضر ـ مغيبا تماما في الرواية. فالقارىء يحصل على صورة واضحة للطابقين الاول والثالث (الماضي والمستقبل) بمكوناتهما وشخصياتهما واحداثهما ، لكنه لا يحصل من الطابق الثاني (الحاضر) الا على صورة خارجية باهتة يلفها الضباب ويكتنفها الغموض من كل صوب . وفي هذا الغموض وذاك التغييب اشارة الى ضياع الحاضر ، وسط كل ذلك الجنون الذي كان يعصف ببيروت إبان الحرب الاهلية.

٣ ـ الشخصية:

تتخذ الشخصية لنفسها مكانا مميزا بين اجزاء بنية العمل القصصي لدى غادة السمان ، حتى ليصبح مغريا القول: ان سائر اجزاء البنية ما وجدت الا لخدمتها . ومع هذا ، فلا ينبغي لهذا الكلام ان يعني ان ادب غادة القصصي هو من قبيل ادب الشخصيات ، ذلك ان الشخصية هنا ـ على ما لها من بروز وتميز ـ ليست هدفا ومقصدا نهائيا للقصة او الرواية ، بحيث يصبح العمل الادبي وسيلة لمجرد عرض شخصيات قد تبدو نفسياتها شاذة او غير مألوفة ، والقيام بتحليلها عبر استعراض تصرفاتها وهمومها . فشخصيات غادة ـ مهما كانت حية ومتفردة وغير نموذجية ـ هي وسيلة دوما لطرح مقولة ما حول جانب ما من الحياة. وهذه القضية وان كان من شأنها ان تقلل أهمية الشخصيات في حد ذاتها ، غير ان من شأنها ايضا ان تشير الى طبيعة التوازن الذي تتطلبه لجعل هذه الشخصيات تبدو مقنعة في نظر القارىء.

ويلاحظ في تصوير غادة السمان لشخصياتها ، انها لا تعير كثير اهمية لتصويرها كما تبدو من الخارج ، فلا يكاد القارىء يجد صفات لها تتعلق بطول القامة او لون البشرة او نوع الملابس او ما اشبه ذلك ، الا فيما اذا تعلق غرض مباشر للقصة بذكر مثل هذه الصفات. وفيما عدا هذا ، تولي غادة كل اهتمامها لتصوير الشخصية من الداخل ، عن طريق استبطان عميق لهمومها وعذاباتها وتطلعاتها. ويتم هذا الاستبطان باستعمال وسائل متعددة ، منها: التعريف بالشخصية الذي يتولاه الراوي «كلي المعرفة»[٤٢] ، وهو الراوي الذي لا يمنعه استعماله لضمير الغائب (هو او هي) في الرواية عن الشخصيات من ان يصبح ظلا فنيا للمؤلف ، فيعرف عن الشخصيات ما لربما لا تعرفه هي عن انفسها ، ويقوم بكشف بواطنها امام القارىء ، كما في قصة «الاصابع المتمردة» مثلا.

«انه يجهل كيف يصادق او يشكو او يحب ، بالرغم من العواطف التي يضج لها صدره ، انه جبان ! وقد اعتاد خوفه وضعفه كما اعتاد كل شيء»[٤٣].

وقد يغيب هذا الراوي ويفسح المجال امام شخصية من الشخصيات لتقوم بمهمة تعريف القارىء بشخصية اخرى كما تراها هي ، فهذا «ابومصطفى» مثلا يطلع القارىء على حقيقة ابنه «مصطفى» كما يراها

«هذا الولد لن يصير صيادا ابدا ، انه مفسود وصايع .. يريد ان يكون شاعرا .. انه نصف مجنون ، غارق في الاحلام والاوهام»[٤٤].

وفي احيان كثيرة تقوم الشخصية نفسها بتعرية باطنها امام القارىء من خلال الاسترجاع او المونولوج او الرسائل ، ومن ذلك الرسالة الطويلة التي كتبتها بطلة قصة «آخر قصة غير بيضاء» الى زوجها السابق[٤٥].

ويضطلع الحوار بين الشخصيات بدور هام في كشفها ،

حيث ان «للحوار الروائي الفعال فضلا عن انه يضاعف او ينقص او يكشف التعاطف او النزاع الكامن او الظاهر بين الشخصيات فانه يتيح لها ان تعبر طوعا او كراهية عما لا تتيح الكشف عنه او استشفافه اية تقنية روائية اخرى»[٤٦].

وتلجأ غادة، احيانا، في كشفها لشخصياتها الى الاعتماد على ما توحي به اسماؤها. فاسم الشخصية قد يشي بدورها الاساسي في القصة او بطابعها المميز، فالشاب «وسيم» مثلا هو مهوى افئدة النساء في قصة «عذراء بيروت ١٩٧٣»، و«مريم» في القصة نفسها هي الفتاة التي تستعين بالتكنولوجيا للحفاظ على عذريتها (مريم العذراء) على الرغم من علاقاتها الجنسية المتعددة، والشابة العائدة الى وطنها ـ في قصة «الساعتان والغراب» ـ بعد الاغتراب الطويل عنه تدعى «عايدة». ويبرز دور لعبة الاسماء هذه بوضوح، كما لوحظ[٤٧] «في بيروت ٧٥». فالاسمان «فرح» و«ياسمينة» يشيران، بدلالة المطابقة، الى الآمال التي حملتها هاتان الشخصيتان معهما حين قصدتا بيروت. ويشيران كذلك، بدلالة النقيض، الى ما لقيتاه من صنوف القهر والاحباط والحزن فيها. و«نمر» اسم يكشف بوضوح عن حقيقة الشخصية التي استغلت «ياسمينة» ودمرتها نفسيا، كما ان الاسم «مرعب» يلخص الدور المسند الى صاحبه.

ان تعامل غادة السمان مع شخوصها ينطوي على بعض الملامح المميزة التي يمكن عدها مظاهر تتجاوز بها الشائع والمعهود من التعامل، ومن اهم هذه الملامح.

١ـ التماهي: يشعر قارىء أدب غادة القصصي بأن هناك إلغاء متعمدا للمسافة الفاصلة بينها وبين العديد من ابطالها وبطلاتها، وسعيا للتماهي معهم بنحو يشعر معه القارىء بـ«انهم لا يملكون وجودا فرديا، بل هم نماذج عن مبدعتهم نفسها»[٤٨]. ويتبين هذا السعي للتماهي عندما نلاحظ مدى التطابق بين شخصية الكاتبة من جهة وشخصيات ابطالها وبطلاتها من جهة اخرى، فشخوص غادة كثيرا ما يكونون بورجوازيين، ومثقفين ومغتربين عن اوطانهم وكثيري الاحتكاك بالغرب، وهذه الصفات تنطبق على غادة نفسها. فاذا اضفنا الى ذلك ان الشخصية الرئيسية في قصصها غالبا ما تكون امرأة، وان هذه المرأة كثيرا ما تكون: كاتبة ومتمردة على بعض المواضعات السائدة ودمشقية الاصل تقيم في بيروت، فسنعرف عند ذلك كم هو شديد هذا التماهي. وتصل القضية الى ذروتها مع بطلة «كوابيس بيروت»، فهذه الشخصية لم يكفها اشتراكها مع مبدعتها في الكثير الكثير من الصفات والامور المشتركة، بل صرحت ـ بكل وضوح ـ بانها مؤلفة «كوابيس بيروت»[٤٩] ثم ان هناك مقالا لغادة بعنوان «بوركت شفاه النار التي احرقت بيتي» يتطابق قسمه الاخير، حرفيا، مع بعض ما ورد على لسان بطلة «كوابيس بيروت»[٥٠]. ومن هنا عبر بعض الدارسين عن هذه الشخصية بانها «الراوية ـ المؤلفة»[٥١] او «الكاتبة ـ البطلة»[٥٢].

والحق ان غادة السمان بقيت محافظة على شيء من المسافة الفاصلة بينها وبين بطلتها، فالبطلة كانت عزباء اثناء الحرب الاهلية اللبنانية (ص٣٠). وكان ابوها قاضيا (ص١٢٢)، واخوها يدعى شادي (ص٢٠٢)، وهذه امور لا تنطبق على غادة. لكن هذه المسافة تبقى مسافة ضئيلة جدا، مقارنة بالوجوه الكثيرة المشتركة بين المراتين، الامر الذي يعني ان التطابق بينهما حقيقي. صحيح انه «يعلم كل منا ان الروائي يبني اشخاصه، شاء ام ابى، علم ذلك او جهله، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وان ابطاله ما هم الا اقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه»[٥٣]، لكن هذه الحقيقة ذاتها تفرض على الروائي او القاص الا يتجاوز المسافة بينه وبين ابطاله بشكل كامل، كي يبقى هؤلاء الابطال اقنعة يستتر بها الكاتب وجهه الحقيقي، والا، فما فائدة القناع اذا كان يشف تماما عما وراءه؟ ثم ان الفن يفقد كثيرا من الجودة والتنوع والقدرة على ادهاش القارىء واغناء تجربته عندما تتكرر فيه الصفات والسمات التي تحملها الشخصيات.

٢ـ التحميل: يترتب على التماهي المذكور في النقطة السابقة ان تنسى غادة احيانا، او تتناسى ان شخوصها هم الذين يتكلمون ويفكرون ويتحركون في قصصها ورواياتها، لاهي وان كل ما يفعلونه لابد ان يكون منبثقا، بصورة تلقائية طبيعية، من قابلياتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية، ولذلك نجدهم احيانا يأتون بما لا يتناسب مع هذه القابليات، فيفقدون بذلك حيواتهم المستقلة عن الكاتبة، ويتحولون الى دمى تحركها بيديها كيفما تشاء وتستعير حناجرها لتنطق خلالها بما تريد. وقد اعترفت غادة بهذه الحقيقة في بعض الحوارات التي اجريت معها فقالت: «اعترف لك انني احيانا اشعر بالحاجة الى ان اقول شيئا محددا، وجهة نظر سياسية مثلا وأكون منفعلة الى حد انني اقسر احد ابطال قصصي على ان يقول ذلك، واستعير حنجرته واتكلم عبرها، اعرف كم ذلك سيىء على الصعيد الفني واعرف ان تدمير شخصية احد ابطالي هو تدمير لعملي، ولكنني بشر، وككل البشر لست دوما عادلة لا مع اصحابي ولا مع ابطال قصصي»[٥٤]. ان غادة السمان تتجاوز بهذا ما هو مألوف ومطلوب من موقف يقفه المؤلف ازاء شخوصه، وازاء سائر اجزاء بنية عمله الفني، اذ ان المؤلف في عمله ـ كما قال

فلوبير — «يجب ان يكون ، شأن الله في الكون ، موجودا في كل مكان ، لكنه لا يبصر في اي مكان»[٥٥]. ويؤدي تجاوزها هذا الى ان يفقد شخوصها حتميتهم الناتجة عن قابلياتهم وخلفياتهم ، وعندها نميل الى الاعتقاد بجنوح الرواية عن الواقعية»[٥٦].

ويبرز تحميل الكاتبة شخوصها ما لا يطيقونه في قصتها «جريمة شرف» بشكل واضح . ففي هذه القصة يتمكن «ابوعلي» الرجل القروي الامي من تفسير غيرة ابنه «علي» الشديدة على اخته تفسيرا علميا نفسيا عميقا ، حين يعتبر هذه الغيرة راجعة الى محاولة ابنه للانتقام من امه ، ذات الماضي المنحرف ، في شخص شقيقته[٥٧]. وفي القصة نفسها تبين «امتثال» ، المرأة القروية العادية ، ان اندساس الفدائيين الفلسطينيين بين اهل القرية لم يبدل الكثير مما كان عليه وضع القرية قبل قدومهم وان قدومهم لم يؤثر الا من جهة تعجيل وقوع الاحداث التي كانت محتومة[٥٨] ، وهذه فكرة عميقة تدل على ذكاء ووعي كبير لا يتوقعهما المرء من امرأة عادية مثل امتثال»[٥٩].

وفي «بيروت ٧٥» تحمل غادة السمان «مصطفى» الفتى الذي لم يدعه ابوه يكمل تعليمه المدرسي ، فوق طاقته على الاحتمال حينما تجعله يتأمل ، نيابة عنها ، في كثير من الامور العميقة كالحياة والموت والزمن والحقيقة والخيال ، وتجعله مطلعا على «الفلسفات الهندية والآسيوية»[٦٠].

لكن الامثلة المتقدمة لا تنفي حقيقة كون غادة تسمح لشخصياتها ، في احيان كثيرة ، بحرية الحركة حسبما تسمح به امكاناتها وسماتها دونما تحميل. ومن هنا فقد صرحت غادة بانها قد فوجئت «بما صنعه ابطال «بيروت ٧٥» بأنفسهم من دمار مروع»[٦١]، وبان بعض ابطال قصصها قد ساروا في غير الطريق التي كانت تتوقعهم ان يسيروا فيها[٦٢].

٣ـ النمذجة: اذا كان تجاوز غادة السمان في تعاملها مع شخصياتها يتمثل ، كما سلف ، في الغائها المسافة الفاصلة بينها وبين العديد من هذه الشخصيات ، الامر الذي يؤدي الى تحميلها ما لا تطيقه حسب امكاناتها ، فان من نافلة القول ان يشار الى ان هذين النوعين من التجاوز انما يتحققان مع الشخصيات الايجابية التي تلقى لدى غادة تجاوبا كبيرا ، اما النوع الآخر من الشخصيات ، اي الشخصيات التي تمثل القيم السلبية ، فان تجاوز غادة معها يتمثل في تحاملها الشديد ، في كثير من الاحيان ، عليها ، وتركها لموقف الحياد المطلوب من المؤلف ازاء شخصياته ، خيرها وشريرها.

ان غادة تتعامل مع هذا النوع من الشخصيات كما لو كانت تتعامل مع القيم السلبية التي تمثلها ، ولذلك فهي في الغالب ، لا تعرض لنا منها الا جانبها القاتم المرفوض ، كأن ليس للشخصية الا هذا الجانب ، ولا تحاول أن تقترب منه اقترابا حقيقيا — كما تفعل مع النوع الاول من الشخصيات — لتطلعنا على مبررات مواقفها ودوافعها ، ولو من منظور الشخصية نفسها . وهذا كله يشعرنا ، نحن القراء ، باننا لا نقابل شخصيات حية ذات افكار او مواقف مرفوضة بقدر ما نقابل «نماذج» بشرية لتلكم الافكار او المواقف ، على الرغم من تأكيد غادة ـ في بعض حواراتها ـ على ان «الفن لا يتعامل مع النماذج ، وانما مع بشر احياء يتنفسون كل ما في الطبيعة البشرية من سمو وسقطات»[٦٣].

ومع ان قارىء قصصها وروايتها لن يواجه صعوبة في العثور على كثير من هذه «النماذج» السلبية ، خصوصا في الوسط العائلي لبطلاتها ، الا انه سيلحظ ان عملية النمذجة تكون بالغة التسطح وعدم الاقناع في بعض الحالات ، وذلك عندما لا تكتفي غادة بوصم الشخصية السلبية التي هي مدار الحديث، بل تجمع الى ذلك سلبيات اخرى لا ارتباط لها بسياق القصة ، ماحية بهذا الفعل اية بارقة امل لدى القارىء في ان يعثر لدى الشخصية على اي جانب ايجابي. فـ«علي» في قصة «جريمة شرف» ، تتمثل سلبيته الاساسية في تقديمه أهمية شرف البنت على اهمية الارض وقيمتها ، ولذا لم يدر في خلده ان يحمل السلاح ويحارب الاسرائيليين دفاعا عن الارض ، بل انشغل بمطاردة اخته في علاقتها مع «جول» الفلسطيني. لكن غادة لم تكتف بهذه السلبية وحدها ، بل ضمت اليها ان عليا هذا كان اميا ويعمل بزراعة المخدرات (الحشيش) والاتجار بها[٦٤] . واذا كان الربط بين اميته وفكرة الشرف التي كان يؤمن بها واضحا ، فأي ربط بين هذه الاخيرة والمخدرات؟

ومثل هذه النمذجة المسطحة تظهر ايضا في شخصية «الصافي» في قصة «سجل: أنا لست عربية». فمشكلة هذا الرجل الرئيسية ، التي تهتم بها القصة ، هي ظلمه الفادح لزوجته وتعامله المتخلف معها . ومع ان غادة قد عرضت في القصة كثيرا من مظاهر هذا الظلم والتعامل المتخلف ، دون ان تعرض ايجابية حقيقية واحدة لهذا الرجل ، الا انها ابت الا ان تكمل «النمذجة» ، فاقتادت «الصافي» الى سلبيات اخرى مثل تعاطي المخدرات والخمور ومعاشرة العاهرات، واخيرا دعته الى اجبار زوجته على ارتداء الحجاب «الاسلامي»[٦٥] ، مع ان شخصيته لا تتناسب مع التفكير في اي شيء يمكن وصفه بانه «اسلامي».

لكن الانصاف يقتضي ان يشار هنا الى ان غادة قد حالفها التوفيق ، بدرجات متفاوتة في التعامل مع مجموعة من

الشخصيات السلبية في قصصها ورواياتها، بحيث يشعر القارىء بأنه امام نفوس حية ـ وليس امام نماذج جامدة ـ لها سقطاتها، ولديها ايضا ما تبرر به هذه السقطات، وقبل كل شيء لها مشاعرها الانسانية. ومن هذه الشخصيات: الساحر وطفان وليلى السباك ونديم الغفير وكفى في «ليلة المليار»، ورئيف في «زائرات الاحتضار» وهي احدى قصص المجموعة الاخيرة «القمر المربع».

الهوامش

(١) ـ رولان بورنوف وريال اوئيليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١، ص١١٨.
(٢) ـ غادة السمان: عيناك قدري، ط٨، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٥، ص٢٦.
(٣) ـ المصدر نفسه ص٨١.
(٤) ـ غادة السمان: لا بحر في بيروت ط٨ منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٨، ص٧٤.
(٥) انظر مثلا
ـ عفيف فراج: الحرية في ادب المرأة، ط٢ مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ١٩٨٠، ص٨٧ و١٠٤ و٥
ـ رياض عصمت: الصوت والصدى دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص١٤٧.
ـ شاكر النابلسي فض ذاكرة امرأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٠، ص٢٥٤.
ـ حنان عواد: قضايا عربية في ادب غادة السمان، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٩، ص١٥٣ و١٦٥
(٦) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف القاهرة ١٩٧٥، ص٢٠
(٧) ـ المرجع نفسه ص١٧.
(٨) ـ غادة السمان: البحر يحاكم سمكة، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٦ ص٢٠٥.
(٩) ـ غادة السمان: عيناك قدري ص١٦.
(١٠) ـ المصدر نفسه، ص١٠٥.
(١١) ـ غادة السمان. لا بحر في بيروت ص٣٦.
(١٢) ـ غادة السمان. ليل الغرباء ط٧ منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٦، ص١٢١
(١٣) ـ غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانيء، دمشق ١٩٨٩، ص١١.
(١٤) ـ غادة السمان: لا بحر في بيروت، ص٨٨
(١٥) ـ غادة السمان: ليل الغرباء ص٥٥.
(١٦) ـ غادة السمان: رحيل المرافيء القديمة ط٦، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٨، ص٣٥
(١٧) ـ غادة السمان القمر المربع، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٩٤، ص١٢٠
(١٨) ـ غادة السمان رحيل المرافيء القديمة، ص١٩ ـ ٣٢.
(١٩) ـ غالب هلسا. المكان في الرواية العربية، ص١٢.
(٢٠) ـ غادة السمان. كوابيس بيروت، ط٧ منشورات غادة السمان بيروت ١٩٩٤، ص١٠٨.
(٢١) غادة السمان: القمر المربع ص١٨٨
(٢٢) ـ غادة السمان: ليلة المليار، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٦، ص٥٦
(٢٣) ـ المصدر نفسه، ص٣٢٨
(٢٤) ـ غادة السمان: القمر المربع ص١٤ و٢٣.
(٢٥) ـ حول الزمان النفسي انظر مثلا هانز ميرهوف: الزمن في الادب، ترجمة اسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٧٢، ص١٠ ـ ١١
(٢٦) ـ غادة السمان: كوابيس بيروت ص٨.
(٢٧) ـ المصدر نفسه ص٣٢٠.
(٢٨) ـ المصدر نفسه ص٣٢٢.
(٢٩) ـ غادة السمان: لا بحر في بيروت ص١٣٥ ـ ١٣٦.
(٣٠) ـ المصدر نفسه ص١٣٩.
(٣١) ـ غادة السمان: ليل الغرباء ص٣٥.
(٣٢) ـ المصدر نفسه ص٦٢.
(٣٣) ـ المصدر نفسه ص١١٦.
(٣٤) ـ غادة السمان: القمر المربع ص١٧٦.
(٣٥) ـ غادة السمان: ليلة المليار ص٩٦.
(٣٦) ـ المصدر نفسه ص٢٥٦.
(٣٧) ـ غادة السمان: ليل الغرباء ص١١٦.
(٣٨) ـ انظر. ميخائيل باختين: اشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٠، ص٥ ـ ٦.
(٣٩) ـ غادة السمان كوابيس بيروت ص١٠٠
(٤٠) ـ المصدر نفسه ص١٤٤
(٤١) ـ غالي شكري: غادة السمان بلا اجنحة، ط٣، دار الطليعة بيروت ١٩٩٠، ص١٧٧.
(٤٢) ـ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٠، ص٩٧.
(٤٣) ـ غادة السمان. عيناك قدري، ص٢٤.
(٤٤) ـ غادة السمان بيروت ٧٥، ط٥، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٧ ص٣٤
(٤٥) ـ غادة السمان: زمن الحب الآخر ط٥، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨٨، ص١٢٠ ـ ١٢٣.
(٤٦) ـ رولان بورنوف وريال اوئيليه: عالم الرواية ص١٦٨.
(٤٧) ـ انظر: رياض عصمت: «بيروت ٧٥، بين الذكرى والحدث والحلم»، الآداب، العددان ٧ ـ ٨، تموز ـ آب ١٩٧٥، ص١٩.
(٤٨) ـ رياض عصمت: الصوت والصدى، ص٦٤.
(٤٩) ـ راجع الرواية ص١٣٦.
(٥٠) ـ غادة السمان: الرغيف ينبض كالقلب، ط٣، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٩١، ص٣٥٢، وقارن ذلك بما في «كوابيس بيروت» ص٢٧٩ ـ ٢٨٠.
(٥١) ـ اديب عزت: «كوابيس بيروت» المعرفة، العدد ١٨٢، نيسان ١٩٧٧، ص١٥٢.
(٥٢) ـ عفيف فراج: الحرية في ادب المرأة، ص١٤٣.
(٥٣) ـ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، ط٢، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٦، ص٦٤.
(٥٤) ـ غادة السمان: القبيلة تستجوب القتيلة، ط٢، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٩٠، ص٥١.
(٥٥) ـ مورس شرودر وآخران: نظرية الرواية، ترجمة محسن الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد ١٩٨٦، ص٥٢.
(٥٦) ـ اليزابيث بوين: «الشخصية في صناعة الرواية» ترجمة سميرة عزام، الآداب، العدد ٢، شباط ١٩٥٧، ص٣٣.
(٥٧) ـ غادة السمان: رحيل المرافيء القديمة، ص٩٩.
(٥٨) ـ المصدر نفسه ص١٠٦.
(٥٩) ـ بوعلي ياسين ونبيل سليمان: الادب والايديولوجيا في سورية، ط٢، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٥، ص٨٢.
(٦٠) ـ غادة السمان: بيروت ٧٥، ص٣٣
(٦١) ـ غادة السمان القبيلة تستجوب القتيلة، ص٢٣٤.
(٦٢) ـ المرجع نفسه ص٥٠ و١٩٨.
(٦٣) ـ المرجع نفسه ص٢٧٦.
(٦٤) ـ غادة السمان. رحيل المرافيء القديمة، ص٩٩.
(٦٥) ـ غادة السمان: القمر المربع، ص٧٢.

* * *

آخر الملائكة
دراما الراوي والمروي له

ياسين النصير *

— ١ —

تستجيب رواية «آخر الملائكة» لفاضل العزاوي لطروحات الحداثة الجديدة في فن الرواية من خلال البحث عما هو انساني مشبع بالمحلية، وما هو فني يحول اليومي والمألوف الى نص منفتح، وقارئها يشعر، ومن صفحاتها الأولى، ان العزاوي يعتمد البنى اللاواعية في التركيبة الاجتماعية - النفسية لشرائح مختلفة من الشخصيات ليس بينها ما هو متميز قبل دخوله بيت الرواية. وان هذه البنى اللاواعية بنى أسلوبية أيضا، حيث جمع فيها بين القول الشفاهي - أي فن الحكي قبل مرحلة العلم الفني — وبين أساليب الفن الحديثة — فن التداخل والتعاقب بين الأصوات، وتعدد الرواة، وتبادل المواقع بين الراوي والمروي له.. واذا ما أضفنا لما أحدثته البنى اللاواعية الاشكالية المكانية التي انشأ فيها روايته وأعني مدينة كركوك فضاء واسعا لحركة الأحداث والشخوص، ومحلة جقور مكانا معاشا وزمنا عموديا، ووعاء للأفعال اليومية المختلطة، يمكننا القول أننا بصدد رواية جديدة تجمع بين الملحمية دون أن تعتمدها كليا، وفن الواقعية السحرية القائم على موروثنا الشفاهي والمعاش، دون أن تقع تحت تأثيره كليا. رواية تؤسس لفن الرواية العراقية ثقافة جديدة ، فهي رواية نقلة بعد روايتي النخلة والجيران لغائب طلعة فرمان، والرجع البعيد لفؤاد التكرلي. الأولى بنت بيتها الروائي على فكرة المجاورة والمحاورة بين الشخصيات والأفكار ضمن فترة زمنية معلومة ومحددة، والثانية تساوي «أي الرجع البعيد» التي بنت بيتها الروائي على هوية مرحلة وهوية أشخاص وجدوا أنفسهم مقذوفين دون مسؤولية في خضم اشكالية واقعية كبرى. أما آخر الملائكة. فتؤسس نمطا ثالثا لرؤية المجتمع ، باعتمادها على البصر المشترك لكل الشخصيات المتباينة الأفكار والتجارب دون أن تلغي خصوصيتهم وفرادتهم، من خلال الكشف عن البنى الفكرية التي اقتسمت تاريخ تلك الشخصيات دون أن تختلط في عقولهم أو تجاربهم ، بمثل هذه البنية المعقدة والاشكالية أقام فاضل العزاوي بيته الروائي وهو يفتح نوافذه وأبوابه للاتساع وللتقلص معا. مما يعني أن فن الرواية فيها ليس مما قيل - عراقيا — سابقا . وأنه ينفتح على تجارب عالمية دون احتذاء أو تقليد، وفي الوقت نفسه تؤسس رؤية أسلوبية يمكن أن تقتفي وتنمو وتتطور في تجارب فنية لاحقة. فنمط رواية آخر الملائكة الفني ، يمكن أن يتسع دائما بالكتابة والتفكير معا، على العكس من نمط الكتابة لرواية النخلة والجيران التي يمكن تقليدها أو الاحتذاء بها، لأن بنيتها وافكارها بنية افكار روايات الحقب والمراحل التي تشكل الشخصيات فيها نواة لتطور نوعي لاحق. وكلتاهما مختلفتان عن فن الرجع البعيد، التي لا يمكن استنساخها، أو الاحتذاء بها، لأنها قول فني مغلق، احتكم الى رؤية مؤلف عاصر أحداثا لا تكشف عن حقبة أو مرحلة وانما عن أزمة وجدت في تلك المرحلة تبعتها هوية أشخاص يمتلكون فردانية عالية.

— ٢ —

ابتداء من الصفحات الأولى للرواية، يبرز الثانوي من الحياة ليعتلي خشبة الحدث والتفكير وليصبح المادة الأكثر حضورا في بنية السرد، وما اللجوء الى ابرازه وتضخمه وجعله القيمة الأسلوبية الا محاولة الوصول الى الشكل الفني المشترك بين الشخصيات والاحداث المفترقة. وهذه الطريقة الفنية ليست سهلة، كما يبدو، وانما تحتاج الى أداة فنية خاصة للكشف عما هو مشترك وعام. هكذا تحولت حكاية فصل حميد نايلون من شركة النفط، من حدث مفرد الى حدث جماعي تلاقفته ألسن النسوة والشيوخ والأطفال، وحاكوا على منوالها حكايات أخر، موسعين من حدث ثانوي بسيط، ليصبح القضية الشعبية التي حركت الناس لاحقا ضد الانجليز ، فكلمة نايلون التي ألصقت باسم حميد لتصبح صفة ولقبا له، جاءته من جورب النايلون الذي أهداه الى زوجة الصاحب الانجليزي طمعا في جسدها بعدما شاهدها عارية في بحيرة الحبانية ومضاجعة لمن تشاء من الرجال في خلوتها.. الا أن هذه الرواية عن جورب النايلون، وما

* كاتب من العراق

سببه مـن فصل عن عملـه، ليس لها أي أساس مـن الصحة كما يقول حميد نايلون نفسـه الا جورب النـايلون. وهذا مـا جعل الحكاية تستطيل وتتسع وتـزداد ابهاما وغموضا. لأن ما تحت سطحها المباشر هو الذي حـرك سكان محلة جقور لأن ينسجوا على منوالها حكايات أخر.

ان تطـور بنية المهمـل والمروي الشفـاهـي والنادر عـن طريـق تضخيمه والصـاقه بمواقـف كبرى يوسـع من دائرة الاصالة والتأويل، والموقف الذي ينتج هذه الروايات المختلفة ان تحول فصل حميـد نايلون من الشركـة الى فعل جماهيري ومادة شعبيـة في أول مظاهـرة ضد شركـة النفط، يقـوم بها عمال الشركة في كاور بـاغي، ثم ما ينتج عن ذلـك من مهاجمة السلطات المظاهرة وقتل عدد من أبناء المدينة.. ان وعي الناس البسطاء بمواقـف شركة النفط، والسلطات الحاكمـة يومذاك، كـان عاديـا، في حين أن مـا يجري تحت سطـح هذا العـادي والمألـوف غير ذلك، لقـد فوجـيء الناس بـانهمار الرصـاص والقتل وبدأوا يفكرون بطريقة أكثـر جدية في المواقف اللاحقة ، وان فصل حميد نـايلون ليس من أجل جورب نـايلون أهداه لزوجـة الصـاحـب الانجليزي ، وإنما لاستشعـارهم بـوجود تنظيـم سري داخـل الطبقـة العـاملـة. ان تطـور الـلاوعـي الجماعي، يصبح وعيـا وأداة لكشف آلية التعامـل مع الآخر، وقد تمثل بشركـة النفط، ومراكز الشرطة والحكـومة وبعض رجالات الأمن .. وفي مـراحل السرد اللاحقة نجـد أن تقدم فن السرد في الرواية يقـوم على توسيع هذه البنـى القبلية والآنية من الحكايات الشفاهية والعملياتية . فقد تكون مثل هذه البنى ثـانـوية ومهملـة، ومـرتبطـة بهموم محليـة ضيقـة، الا أنها تكشـف عن محاربـة جماعية دونما حاجة للبحـث عن أسباب جوهرية لظهـورها . فالاقناع ، وهو أحد أهـم مباديء الوعي الجماعـي لظـاهـرة مـا نجـده متـوافـرا في أي بنية حكـائيـة شـفاهية يتفـق النـاس على تداولها وإشـاعتها، ولأن «آخـر الملائكـة» روايـة وليسـت ديوان شعـر أو قصيـدة طـويلـة، فالسرد فيها هو البعد الفكري ـ الاسلوبي لافعال هذا الوعي. ان فنون النثر كلها تنتمي لهذا البعـد الاسلوبي ، مما يعني أن السرد ـ وخـاصـة في أرضيتـه الشفاهيـة ـ ليس شكلا فنيـا خاصا بنوع أدبي ـ هو الـرواية والقصـة ـ فقط ، وانما ببعده الاجتماعـي الكامـن في التقـاء الألسـن على حكايـة أو فعـل . فالسرد هو الشفاهية الجماعية للقول.

ان في تدوير المبهـم والمؤول والثانوي، وجعله لسانـا لعامة الناس يعطي لفن السرد فاعلية ملحمية حتى لو لم تكن الأحداث مأسـاوية ومـا اشراك عدد اكبر مـن الناس في صنـع الحكايـة، وانفتـاح هـذه الحكـايــة على زمـن ومكـان غير ذاتيين الا مـن خصائص السردية. وما حكـاية زوجة حميد نايلون ــ فاطمة ـ التـي لجأت الى مختلف الحيـل كـي تحمـل بطفل، واحـدة مـن جماعية السرد. ففاطمة التي اقنعت زوجهـا حميد بأن ينام معها كل ليلة ولأكثر من مضاجعة في الليلـة الواحدة، تفصح حكايتها عـن بعـد مشترك غير ذاتي وعنـدما لجأت بعـد أن يئسـت مـن الحمـل الى إمام جـامع سنـي، لتستشيره بـالأمر ، ولما لم تعـد المشورة ذات فـائدة، لجأت الى إمام جـامع شيعـي، ثم الى إمـام تركماني، وآخر يهودي، وعاشر تركماني، خـالطة بين القوميات والاديان ، ولما لم تنفع معها كل السبل، لجأت الى السحر والجن علهم يحلون الرقية الممسكة بـرقاب الارحام. ان التيار الحكائي لهذه الشعيرة الصغيرة والثانوية ، لا يتسع لنتيجة حاجة فاطمة الى الحمل وانما لأن حكاية فاطمة هي حكاية كل النساء، وهذا ما جعل الـروائي يغفل فـاطمة وحملهـا كله لاحقـا، بعد أن أشبـع حادثتها بفاعلية الحكي اذ لم نجده يـذكرها ولا يذكر طفلها ولا قصة زوجهـا الذي ينـام معها، وانما أصبحـت الحكـايـة خلفية مرتبطة بالعليـة التي يسكن فيها حميد نايـون، والأرضية التي يحتلها خضر موسى، والسطح الـذي يطل على البرية حين يتطلع فيه برهـان عبدالله. ان الكثير من البنـى الثانوية يـؤدي وظيفة صغيرة في مجرى حكائي عام، ثم تهمل لتصبـح نافذة على حدث ومكـان اوسع. وقـد يحتل خـلال تصاعد ونمو عمليـة السرد موقعها بنى أخر.

ان تيار السرد النثري لا يتمحور حول الجزئيـات ـ خاصة في بنيـة الـروايـة الحديثـة ـ وانما يتغـذى بما هـو «ثـانـوي» و«جزئي» كـي يعمق مساره ، امـا في الحكاية الشعبيـة فيصبح الثانوي مادة لحكاية اخرى.

لا شك ان الـروائي وهو يجمع مفـردات بيته الـروائي قد أمن نفســه لان يبقى في المنطقة الـوسطى، ونعنـي بهذه المنطقة، المواقع التي تتأرجح بين بنية الجامع وبنية المقبرة. المرتفع قليلا في سماء المدينة ، والمنخفض قليلا في اعماقها. وما بقي من مواقع تجمـع هـي الاخرى بين الكـوى والخرائب والمزارات والـوادي السحـري ، والتـلال، والمخـزن المهجـور ، والمقهـى، والحمام، والبئـر والزورخـانـة، و البيوت والقلعـة.. فمثـل هذه المواقـع الوسطى مكانيا هي كل البنـى المكانية التي تستقر فوق لا وعي مكـاني، هو المدينـة ـ النفـط. وضمنـا فإن مثـل هذه المواقـع ـ سنأتي على تفصيلهـا ـ لا تنتمي الى الطبقات الاجتماعيـة العليا، ولا الى الطبقات الاجتماعية المفروزة طبقيـا، كالعمال والفلاحين فليس في الـرواية برجوازيـة او رأسمالية، كما ليس فيهـا طبقة عاملة بالرغم من وجود عمال شركة النفط، وليس فيها فلاحون بالرغـم من وجود المزارع والاغنام. كما لا توجـد في المدينة بنية قوميـة، فالعــربي الى جــوار التركماني، وكـلاهما الى جـوار الكردي ، كما خلت الرواية من اي التـزام بدين معين، فالاسلام يجاور ويحاور المسيحية ، ومعهم فئات دينية يهودية ويزيدية،

كما توجد بنية سياسية ـ ايديولوجية كبيرة ، هناك سلطة الدين، ، وسلطة الحكومة ، وهناك الشيوعيون والقوميون، واللامبدئيون ، كما لا توجد بنية عمل قارة ، فهناك العمال ، والفلاحون، واللصوص والعاطلون، والباعة وممتهنو السحر والشعوذة.

يمثل هذا الخليط من التقسيمات الاجتماعية والسياسية بنى فاضل العزاوي روايته. وحاول من خلال هذا النثار المشتبك ان يؤسس رؤية كلية ، ليس لمدينة كركوك وحدها، وانما للعراق كله. فكانت احداثه وشخوصه ادوات لتجسيد الوعي المستلب بفعل قوى كامنة في ذواتهم بوصفهم غير داعين لما يجري. وقوى كامنة في المؤسسات الدينية والسلطوية. الجامع والمقبرة ، والسلطة وشركات النفط. اما مادة هذا الوعي المستلب فهي الغرائبي والسحري ، والمثيولوجي ، واليومي، والفنتازي، وكل ما هو غير محسوم من حكايات ناقصة، او مستحدثة ، ومن مفارقات واعمال عفوية. ولولا هذه الميزة الفكرية ـ الاسلوبية، لما امكن لفاضل العزاوي ان يكتشف بقعته الخلاقة والمولدة والممتلئة بكل ما هو معاش ومعروف واشكالي ، والا كيف يتحول موت عبد حبشي جاء صدفة لكركوك، وسكن فيها ، الى ولي من اولياء الله ، ويصبح «قرة قول» اماما يزوره عامة الناس ، ومن مختلف البلدان ، ويقدمون له العطايا والهدايا ،الى ان يصبح موته ، ومن ثم قبره ، حادثة تختلف عليها الآراء ، ومادة نقدية يسيل لها لعاب السلطة ورجال الدين، مما دفع بالموقف لان يتولى امام جامع سني، هو الملا زين العابدين، القادري شؤون مزار قرة قول، ويصبح سادنا له يجمع الاموال، ويتقاسمها مع السلطات، ثم لما تراكمت وكثرت، حفر لها حفرة في بيته ، لا تعرف سرها حتى زوجته . ثم لما تراكمت اكثر اصبحت قوة تهدد كيان السلطات، وتبعث على الريبة والشكوك بعدان طالبت زوجة قرة قول بإرثها من زوجها، ولولا حيلة اللص محمد العربي، في الاهتداء الى مخابىء الكنز، وسرقته بعد ان جن الملا زين العابدين، واعطائه للثوار بقيادة حميد نايلون الذين اتخذوا من التلال المحيطة بالمدينة مكانا لثورتهم، التي ارادوها على غرار ثورة «ماوتسي تونج» الفلاحية الزاحفة . اقول كيف يتحول موت انسان عابر وفاسق وسكير في مدينة اشكالية الى تكوين سياسي وديني ومادي يخلخل بنية المجتمع كله، ويؤسس علاقات من نوع آخر غير علاقات العمل لو لم يكن المجتمع الذي يولد مثل هذه المظاهر مستودعا لان يتحول فيه العادي والمهمل والثانوي الى غرائبي وسياسي معا. والا كيف يتحول احسان دلي، الى قط يمارس الحياتين ، حياة الانسان وحياة الحيوان، وكيف يظهر الشيوخ الثلاثة لبرهان عبدالله وحده دون سائر الناس ليرشدوه وليدلوه. ومن ثم ليودعوه اسرارهم وافكارهم املا في مخلص جديد للمدينة من شرورها المعلنة والمخفية. فالصبي الذي نضج في وهج الاحداث، تعامل الروائي معه كما لو كان صوته الخاص، مالك الرؤية الجديدة لواقع خرب. صبي تعمد بنار الواقع ومشكلاته، كما لو كانت هذه الرؤيا الثيمة التي تنهض صبيا من الرماد المعاش بعد ان يكون الخراب قد اتى على كل بقايا الامس.. لعل جنكيز ايتماتوف في روايته «الجبل الابلق الراكض نحو البحر» تشكل خلفية مثيولوجية لكل تعميد من هذا النوع.

ولو تعمقنا في الابعاد المثيولوجية في الرواية لوجدناها شاملة، للناس وللاشياء معا، فالصندوق الصغير يتحول من خلال عيني برهان عبدالله الى نافذة كونية يطل من خلالها على وادي الملائكة ووادي الاعشاب، والوادي المسحور، وكأن عالما آخر يختفي وراء عالم الواقع اليومي ، هنا يعيد القاص مثيولوجيا الحياة الشعبية المفترضة في حكايات «ألف ليلة وليلة»، التي ما ان تفتح بابا في مكان مجهول، حتى تظهر لك مدينة جديدة ،واناس يدينون بدين آخر وعادات مختلفة.. ولما تقفل الحكاية، يعود البطل ثانية الى ارض واقعه وقد اشبع بالمتغير. هل كانت مدينة كركوك، ومحلتها جفور ، سكنا للبشر فقط؟ ان الرواية لا تقيم حرصها الفني على لسان واحد، ولا على بنية اسلوبية واحدة، لقد استنطق لنا الجن والملائكة، وصير الناس ملائكة وشياطين. فطار بهم من روسيا الى العراق ، وحملهم ما يمكن ان يتجاوزون به كل مخافر السلطات، حتى لأننا امام مثيولوجيا التقنية المعاصرة.. واوضح أن الفقر صديق دائم للسحر والعفاريت، وان العرب والتركمان والأكراد واليزيديين لا تفرقهم الهوايات ، بل توحدهم الاسحار والعفاريت، وكأن العالم السفلي وحده الذي يتحكم في شؤون المدينة والناس. ثم هذه المقبرة المنسية والمعلنة معا، وما ان تشرع شركة النفط ، في شق شارع فيها كي تمد انبوب نفط لها، حتى ينهض الاحياء من خلال الموتى، وتصبح قضية المقبرة قضية سياسية كبرى. تطلب الامر زيارة للملك فيصل الثاني كي يمنع الشركة من شق الطريق. ثم هذا الفعل الكوني،المطر الذي أمحلت ارض كركوك منه، طوالا ، فكان نداء خفيا لاهل المدينة وشيوخها لان يقيموا صلاة الاستسقاء، فإذا بالسماء تدر مياهها، وليغطي سيلها البيوت والطرقات ، وكأنه طوفان يغسل المدينة من آثامها المتزايدة، وليعلن ان الشرور تكمن في الخير ايضا. وفي الرواية عشرات الامثلة والنماذج التي يتحول المثيولوجي والشعبي والغرائبي فيها الى واقع، تتقبله الالسن وتصوغ منه لغاتها العملية اليومية وتنشيء من خلاله تصورها عن البنية اللاواعية المستحكمة بالناس وبالمصائر الكونية معا.

ان الروائي الذي اقام روايته على هذا الخراب الروحي للمدينة وللناس معا ، انما كان يسعى لان يقيم على صرح هذا الخراب الشامل والمطبق رؤية واقعية جديدة لواقع قابل لان

يتعايش مع المهمل والثانوي، وقابل لان يؤسس فوق رماده مدينة خالية من الشرور، لكن مسعى الروائي هذا قد انتهى. بأن الزمن واحداثه ، من القوة والجبروت ماتحول الاماني التي تشرب بها برهان عبدالله الى احلام مؤجلة.. هكذا يقرر في آخر الرواية بعد ان يطبق عليه الجميع الهرب الى السماء، مصطنعا من يديه جناحين ، منقذا دفتره وكلماته وقلمه وآماله ، واحلامه من الموت والفناء.. ولكن هل كان الهروب ، خلاصا.. ربما لا تكون الافكار دائما لصالح النوايا.

- ٣ -

الفنية وأبعاد السرد

عبر من يصلنا خطاب المؤلف؟ عبر الراوي الكلي العلم ، ام عبر الراوي ـ المؤلف. وهل كان الراوي صوتا واحدا ام اصواتا عدة؟ وهل كان الراوي مجرد شاهد يتتبع مسار الحكي ام انه كان مشاركا في صياغة الحكي؟

الملائكة ليس ثمة نقاء اسلوبي ، مرة نجد الراوي كلي العلم وهو نسخة من المؤلف ، يتولى السرد عن كل صغيرة وكبيرة ويقدم المعلومات كما لو كان إلها.

في الحقيقة ان الهدايا الكثيرة التي كانت تقدم الى الضريح ويستلمها الملا زين العابدين القادري لنفسه كانت من التنوع بحيث يصعب حصرها: ليرات ذهب ، وقلائد جواهر واسورة فضة وساعات نادرة من الصين، وتحف من سوريا» ص٢١٤، وهذا النمط من السرد الموضوعي كما يقول توماتشفسكي «يكون المؤلف مطلعا على كل شيء ، حتى الافكار السرية للابطال»[١]. وتمدنا ثقافة المعلومات التي وردت في المقتبس، بأسلوبية التفخيم. فهناك الذهب والجواهر والفضة. وهي معادن نفيسة وغالية ، وهناك الصين وسوريا وبلدان اخرى ، وهي اماكن قصية بلغها اهمية قبر قرة قول.

وهناك الراوي الذاتي ، الذي يتولى سرد الحكاية ولكننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي. فالراوي هنا عين كاميرا ليست حيادية، لا تنقل فقط وانما تختار الزاوية التي تصورها ، وبالطبع ثمة مؤلف يحرك هاتين العينين للراوي:

«كان ما قاله الملا زين العابدين القادري للمفوض حسين الناصري ، عن عدم وجود شيوعيين في محلة جقور هو فوق كل شبهة او ريبة. فلم يكن ليوجد في هذه المحلة احد من الكاكائيين ذوي الشوارب الكثة والتي كانت العلامة الوحيدة التي تدل على الشيوعية في المدينة ، خلال فترة الحرب العالمية الثانية»ص٧٢.

نوعية هذا السرد مختلطة ، مرة مع الشخصية ، ومرة خارجها. وهذا النوع من السرد يلائم الرواية ذات البطل الاشكالي. مثل «آخر الملائكة».

المهم في نوعي السرد السابقين ان المؤلف حدد لنا زاوية رواية الراوي للاحداث، فهو مشارك: يصف بموضوعية بعض المواقف ، ويتدخل متلبسا الشخصيات في مواقف اخرى ، لاسيما وان المؤلف ـ الراوي قد استبطن شخصية الصبي «برهان عبدالله» ليصبح المؤلف ـ معا. وهذا ما جعل اسلوبية الرواية مختلطة بين: ثلاثة انماط من السرد: فهناك:

١ـ الراوي الاقدر: وهو ما يسمى باسلوب الرؤية من الخلف ، وغالبا ما تعتمد الرواية الكلاسيكية مثل هذا السرد فالراوي يدرك ما يدور بخلد الابطال، ويصل الى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما انه يستطيع ان يدرك المواقع البعيدة والقريبة، وتداخل الازمنة، ويسير الشخصيات ويقودها ويرسم مستقبلها. وفي الرواية شيء من هذا وان لم يكن معتمدا. فهو ـ اي المؤلف ـ لم يترك كل شيء على عواهنه كما لم يحدد بالكامل مصائر الشخصيات، وهذا ما أتاح له الرؤية من خلف الشخصيات ومن امامها، ومن موقع المشارك معها.

٢ـ الراوي الادنى ، وهو ما يسميه النقد بالرؤية من الخارج فالراوي لا يعرف ما تعرفه الشخصية: بل يعرف جزءا منه. لذلك يعتمد على الوصف الخارجي والتعليقات واحيانا الوثائق والمدونات، والاقوال وحكايات الآخرين عن.. كما لا يعرف كل ما يدور بخلد الابطال، ويقول تودروف عن هذا النوع من الرواة «ان جهل الراوي شبه التام هنا ليس الا امرا اتفاقيا. والا فان حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه»[٢]. في «آخر الملائكة» لا يعدم مثل هذا الراوي وان لم يكن حاضرا بالكامل، خاصة في المواقف التي يتحدث فيها عن الملكية ، ونوايا الاحزاب، والتنظيمات ، وافكار رجال السلطة.

٣ ـ الراوي ـ الشخصية. وتسمى نقديا الرؤية مع . وتكوين معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية. وفي آخر الملائكة شيء من هذا الراوي ـ توافق المؤلف مع برهان عبدالله.

في ضوء ذلك يمكننا القول ، ان رواية آخر الملائكة تمتلك خصوصيتها الاسلوبية، وهي بتعدد رواتها وتنوع اشكالهم واساليبهم، انما كان الاسلوب الاكثر ملاءمة للكشف عن احداث اجتماعية ، عشنا بعضها تعرفنا ما يتصل منها بنا. وجهلنا بعضها فرواه لنا غيرنا. وقرأنا عمن عاشها بنفسه ، فروى لنا ما لم نعرفه او نجهله. ان طبيعة الاحداث في المجتمع العراقي، اذا ما وظفت في رواية ما ، لا تستوعبها ضمائر الراوي المفردة، ولعل هذه الميزة الآتية الى الرواية من المجتمع واحداثه تستحق من النقد تأملا خاصا . ففيها نرى وجها آخر من وجوه السرد لم توفره لنا كتب النقد الادبي التي اقامت قوانين السرد فيها وفق نتاج مجتمع آخر. لعل النصوص الابداعية الحديثة شأنها مثل الحكايات لدى الشعوب التي لم تستوعبها وظائف

فلاديمير بروي فراح نقاده يقترحون وظائف جديدة او يفصلون الوظائف السابقة ، هذا ما فعله بارت وجريماس وبريمون وغيرهم. فالنصوص الابداعية ، ومنها «آخر الملائكة» تؤسس ارضية اسلوبية لمثل هذا النوع من التواصل بين الرواة.

وكان الكثيرون منهم يعولون في الحقيقة على ما يمكن ان يقوم به خضر موسى الذي راح بعضهم يلقبه بالباشا اعتباطا [هذا حديث الراوي عن الناس الذين اعتمدوا على خضر موسى في حل مشكلاتهم]. وهو لقب استنكره خضر موسى بشدة ، مؤكدا لابناء محلته ان الناس سواسية كأسنان المشط، وانه لا فضل لعربي على اعجمي الا بالتقوى. [هذا الحديث للراوي، هو استبطان لشخصية خضر موسى فاستعار لسانه]. وكان خضر موسى يدرك هو ايضا ان ثمة امتحانا ينتظره ، وان عليه ان يجتاز هذا الامتحان بنجاح [يعود الراوي ليتحدث عن خضر موسى من الخارج] فاذا كان الله قد من عليه بفضله ومنحه هذه الرتبة العالية بين ابناء مدينته، فعليه ان يثبت لهم الآن ، انه جدير بكل ذلك ، ولكن موضوع الاتصال بالملك كان يقلقه. [هنا يصبح الراوي هو الشخصية تارة ومنفصلا عنها تارة اخرى].(٣).

يعطينا اسلوب فاضل العزاوي انطباعا اوليا ، بأن تناوب الرواة وتداخلهم ، مسألة اجتماعية ــ فكرية قبل ان تكون اسلوبية مجردة من الدلالة. فالتداخل بين الراوي والشخصية يمنح النص افقا تناوبيا يوسع من دائرة التأويل. ولذلك لا نجد رواة عدة منفصلين يروون لنا الحدث من وجهات نظر عدة، وانما هناك شخصية محورية للراوي تتوزع حسب درجات شدة وانخفاض الحدث.

نخلص من هذا كله للقول على ماذا تشيد الرواية بيتها الفني؟ على المؤلف ــ الراوي الذي يبلغنا كل صغيرة وكبيرة وكأنه إله صغير يدس انفه في كل صفحة من صفحات حياتنا الاجتماعية؟ ام على اكتشافها لنمط من الشخصيات ، مختلفي المواقع والافكار، وجدوا صدفة في مرحلة تاريخية، متعددة الافكار والحالات . فكان وجودهم اشكالية بحد ذاتها مما يعني ان الكتابة عنهم طريقة فنية لاحياء تلك الاشكالية، وفي رأيي ان الرواية لا غرض آخر لها الا تنبيهنا الى ان للحياة المعاشة حقيقة لا ترى من خلال كتب التراث والتاريخ والمدونات الدينية والسياسية. فتاريخها المعلن ليس الا نافذة لتاريخ اوسع كامن في اعماق المدينة والناس، وانه يستعمل كيانات لا مرئية تمارس دور القمع والتسلط بلغة الحياة اليومية.. وان هذه الحياة لها شرائعها وقوانينها وسلطتها وهيئاتها، ولذلك لا يكشف عن هذا التاريخ بالأدوات الفنية العادية، وانما بأدوات جديدة قادرة على المزج بين المفترقات، مستخدمة المفارقة اسلوبا للوقوف على جانبي الحدث المعاش والمخفي، هذه الادوات لا تستعار ايضا ولا تستحدث وانما هي جزء من هذا التكوين الكلامي المعاش الذي يمارسه الناس ويمتلك تراثا وعمقا ايديولوجيا. فهي وحدها ــ اي الادوات ـ القادرة فعلا على التنقيب عن الآثار الحقيقية التي تراكمت عليها الاحداث والايام واصبحت راسية في أعماقها، بحيث لا يمكن رؤيتها واستنهاضها الا باستعمال الغرائبي والفريد ، والخاص والنادر لاعادة تركيب ما اختلف وما اتفق عليه الناس بطريقة يقول الروائي من خلالها ان ما مر واندثر ما يزال يتحكم في حياة وسلوك الناس وان لهذا الذي مضى مدونات وآثار غيرمكتوبة ، وانما هو جزء من لا وعي جمعي يتحكم بمصائرنا المقبلة. لذلك لا تفصح الرواية عن الصوت المتكامل بالاضافة الى ان لكل فصل روايته، او صوته الخاص، الفصل الاول حميد نايلون ، وهو شخصية مستبطنة، الفصل الثاني كان الراوي فيها المؤلف، روى لنا محلة جفور وما يحدث فيها، عن غرائبها وخصائصها ، الفصل الثالث كان الراوي المؤلف ـ الشخوص ، وكان عن لصوص جفور ودورهم في جفور.. تداخل بين فصلين ، في الفصل الرابع كانت الرواية عن خضر موسى ، والاسطورة والسفر ، وجمع الاموال. والغياب الدائم ، والبحث عما هو مستقبلي ولكن من داخل السلطة. الفصل الخامس عن المقبرة والمحلة عن الصراعات الخفية والمعلنة بين الدين والسلطة، وبين الناس والشرطة. عن انتهاك النفط لحرمة الموتى والاحياء.. وهكذا بقية الفصول ويمثل هذا التناوب مسك الروائي خيوط لعبته الروائية ، وشدها جميعها الى بقعة مكانية واقعية واحتمالية، ومكتفية بذاتها بوصفها محلة في مدينة، ومنفتحة على بلد تشابهت احداثه. وكأن الاحداث التي تجري في هذه البقعة المكانية قد صنعتها قوى عمياء ، وسيرتها ايد غاشمة كونية وبشرية ، وثمة قدرية مبطنة تتحكم بمسار الاحداث. ولم يقف الامر عند التناوب بين الرواة في الفصول ، بل ان لكل فصل ثمة خصوصية اسلوبية، فعندما يكون الراوي مفردا يغلب مناخ الحاضر وأفعاله اليومية . فيكون السرد لسانيا معاشا ، ورؤية عيانية مشخصة، وعندما يكون الفصل بمحورية مكانية يغلب على السرد فعل الماضي المشبع بحركة الزمان، وقد تداخلت فيه افعال خارجية ضاغطة وافعال آنية مستحدثة . وعندما يكون الفصل اخيرا ، الفصل الثاني عشر.. يصبح كل شيء مستقبليا ، ثمة عماء كوني قد اطبق على المدينة والناس، وتحولوا الى اشرار بعدما كانوا بسطاء. لقد سلحتهم الممارسات السياسية بمدي عمياء لا تقتل الضحية الا بعد تعذيب.. عندئذ لا مناص من الهروب ـ الطيران ـ كما فعلت ريميديوس الجميلة في مائة عام من العزلة ، تاركة البشر وسكان القرية بمستوى ارتفاع الاعشاب طائرة وهي ترفرف بثوبها الابيض الجميل كجزء من بناء كوني جمالي، ان هيمنة البنية الشعرية على بنية الصوت الواحد للراوي ، كانت سببا فنيا شد الروائي به اوصال عمله

الفني بطريقة فنية جديدة ، هي اختفاء فاعلية الصوت المفرد للشخصية في فاعلية الصوت الشعري للاحداث. فالشخصية عند فاضل العزاوي تبقى ناقصة مهما الحقها بدثار المعلومات والممارسة اليومية. وان مسار الاحداث هو الذي يولد ميزات جديدة لهذه الشخصيات ، كما ان هيمنة الغرائبي والميثولوجي ، لا يجعل من اي شخصية مكتفية ومستقرة، ان سلطة اللاوعي الجمعي تمارس حضورا غير مرئي على افعال وتصرف كل الشخوص ، فبدوا لنا حاضرين وغائبين ومهمين وثانويين.

لا شك ان نسبية الحقيقة هنا ، تكشف عن نسبية البناء الفني ، فثمة فصول متماسكة البناء الفصل السابع، وثمة فصول طويلة على احداث صغيرة. الفصل الحادي عشر مثلا ، فالرواية لا تسير بوحدة بناء متماسكة ، لكنها تكشف عن روح مهندس يستخدم ادواته بدقة بحيث لا تضيع منه خيوط اللعبة الروائية. وهذا ما يجعل المؤلف يبتعد عن اعتماد احداث مسبقة، او شخصيات مهيأة، كل احداثه تتم خارج الرواية ، وما ان تدخلها حتى تحدث هزة غير اعتيادية في سلوك وافكار الناس. احزاب العمال والمجزرة والمقبرة ووصول اخوة خضر موسى بعد غيابهم ٤٠ عاما في روسيا ، والبحث عن الدراويش ، والمظاهرات ، وقبر قرة قول، والسفر الى بغداد لمقابلة الملك ، او مد الثوار بالأموال التي جناها الملا زين القادري بعد موته. او المطر الغامض ، او الظلام الذي عم القرية والمدينة، او تحول عزرائيل الى درويش يرافق الاحياء في رحلاتهم اليومية. او السجل المعدم الذي دونت فيه كل التواريخ. او مسعى برهان عبدالله لان يكون «عرفة» جديد. وطريقة فاضل العزاوي في الكشف عن السياسي من داخل السياق العام للمجتمع، وليس من داخل بنى ايديولوجية مفترضة او مقحمة. لذلك جاء السياسي عنده هو مشبع بالغرائبي والساذج احيانا، والساخر في كل الاحيان، حتى لتحسب ان رؤية المؤلف لاحداث مجتمعنا العراقي ، لا تخلو من السخرية والمرارة، فالايديولوجيا تولد من الفطرة ، وليست من الوعي ، والا كيف يكون اللص ثائرا، واموال قرة قول ، تمويلا للثوار ، وافكار حميد نايلون ، وبعض الشبيبة من رياضيي الزورخانة ، نجاة سليم ، وفاروق شامل وقادة للثورة المرتقبة.

– ٤ –

البنية المكانية للرواية

لم يكن اختيار الروائي لمدينة كركوك ،فضاء مكانيا واسعا ، وزمنا متراكما ثقيلا، مجرد اختيار لحنين طفولي ، بوصفها مدينة الروائي ، وانما يجيء اختيارها بوصفها فضاء جغرافيا للمدينة الاشكالية ، فهي المدينة التي لا تنتمي لوسط العراق او شماله او جنوبه ، مدينة فرض موقعها الجغرافي ـ الاقتصادي ان تكون حلقة وصل مع كل المواقع . مما حدا بها أن تكون مدينة تختلط فيها كل القوميات ، وكل الديانات ، وقد منحها النفط الذي اكتشف مبكرا شيئا من الاستقلالية، مما جعل سكانها عراقيين وغير عراقيين: بعضهم من الارمن، وبعضهم الاتراك، ولانها المدينة التي تقع على حافة الدولة العثمانية بعد ان ضمت هذه الدولة ولاية الموصل لها ، فقد منحها هذا الموقع هوية المدينة المواجهة. وما تزال كركوك المدينة الاكثر اشكالية في البنية الديموغرافية والجغرافية للعراق.

يمثل هذا الفضاء الواسع والمشتبك ، امام العزاوي بيته الروائي فيه ليتغذى من كل موروثه وافكاره والتباساته، وكي يجعل من هذا الفضاء محسوسا ومعاشا . اختار مكانا معينا ، ومحددا ، هو محلة جقور ليقيم عليها هذا البيت. وقد اتاح له المكان والفضاء ان يترك في التواريخ وفي الامكنة والازمنة، فاختط لنفسه رؤية ينهض بها كل اجزاء الفضاء من خلال اي حدث يحدث في جقور ـ المكان ـ وهذا ما حدث عام ١٩٥٢ عندما اضرب عمال كاورباغي ضد شركات النفط ، وسقط منهم من سقط قتيلا برصاص الشرطة والشركة.. كما هو الموقف نفسه الذي شمل به كل كركوك عندما عمدت الشركة الى شق طريق وسط المقبرة.. ان فاعلية المكان الجزئي الذي يحرك فضاء واسعا، هو الذي جعل الرواية تعمم ما هو خاص وشعبي وميثولوجي ، وتجعله عاما. ومقبولا من قبل الجميع ، وهذه الفاعلية جعلت الانتماءات الدينية والقومية والاثنية ثانوية وغير فعالة برغم مما عزف على هذه الاوتار من موسيقى الدم والطائفية.

بدءا يمكن تقسيم المكان في الرواية الى قسمين كبيرين.

١ـ فضاء الرواية . ونعني به مدينة كركوك كلها ، بجغرافيتها وسكانها.

٢ـ مكان الرواية ،ونعني به محلة جقور والامكنة الفرعية المنتقاة من فضاء المدينة.

يعطينا فضاء الرواية احساسا ما بالوطن ، سواء أكان هذا الوطن مدينة ام بلدا ، ومبعث الاحساس من ان هذا الفضاء احتوى احداثا اعم من مساحته، وان ما جرى فيه جرى في مدن اخرى ، كما ان هذا الفضاء المحدد ـ كركوك ـ لا يستخدم لغة خاصة بسكانه ، انما لغته لغة تعميمية وبعيدة عن الاحالة لاي ذات ، حتى ذات المؤلف نفسه.

وخلال تعامله سرديا مع فضاء المدينة منحنا افقا اشكاليا عاما ، وان اختصت به ، ذلك هو توصيفاتها الجغرافية والديموغرافية ، فاستخلصنا نتيجة مفادها ان المدينة ـ الفضاء ـ مدينة الهويات المتعددة ، والاصوات المتجاورة ، والافكار الراسية في أعماقها. ولما تم له تحديد هويتها العامة والخاصة، جعل منها فضاء كليا . فضمنها

هويات لأمكنة وفضاءات أخر. فاذا كانت الاحداث تتصل بمعارضة الحكومة وشركة النفط والسلطات المحلية ،اختط له مكانا داخل وخارج المدينة دلل من خلاله على هوية هذه الاحداث واهدافها، واذا اراد المؤلف ان ينشيء مقاومة او ثورة لجأ الى التلال والجبال المحيطة بالمدينة، وكأنها كل جبال العراق وتلاله وكهوفه . واذا احب ان يعطي للمدينة بعدا مثيولوجيا قديما، فرش له الوديان والسهول والروابي ، وحاول من خلالها تضمين معنى المدى والخلاء الواسعين كعمق لامكنته. وإذا اراد ان تكون احداثه بأفعال دالة وعمودية اختار لها امكنة علامات ، وامكنة مختصرة ومكثفة. مثل المقهى ، الزورخانة ، الجامع ، المقبرة، البيت ، الخربة ، الكهف... الخ. وفضاء من هذا النوع يحلق سرده وهذا ما جعل فعل القص فيها ينطلق من الفضاء وامكنته الكلية الى الداخل. ان المؤلف لا يقودنا الى مكان ليقول لنا عنه شيئا ، وصفا له او حادثة فيه ، وانما يقودنا الى امكنة تولد سردها. وتفعل حدثها، وتوسع من دائرة القول فيها، فغرفة الصبي برهان عبدالله ، ـ العلية ـ او وادي الاشباح او الصندوق السحري. او خربة الشيوخ الثلاثة ، ما كان للروائي ان يصفها أو ان يقدمها لنا بتفاصيلها ، وانما جعلها تستنطق ذاتها من خلال ان ما يحدث فيها يمتلك عموميته، وليست خصوصية، ان فاعلية الامكنة ـ الفضاء ـ تكمن في دقة تسميتها وليس فيما تعني اشكالها.

اما تعامله مع امكنة الرواية ، ونعني بها «محلة جفور» ومتفرعاتها فكان هو الفعل بعينه ، ففي هذه المحلة ، اختلط المكان بالناس ، والناس والمكان بالاسماء وحمل كل اسم منها هويتها . ما يميز الامكنة في الرواية ، ان الفعل كان يؤسس فيها ثم يخرج بعد ذلك الى فضاء المدينة.

الا ان هذا الفضاء ، وهذه الامكنة تدخل في علاقات متشابكة بحيث لا تستطيع ان تنسب أي فعل بالكامل الى مكان ما دون فضائه ، فشركة النفط ، وبالرغم من ا ن المؤلف لم يجر فيها اي حدث مباشر ، الا ان ثقلها كبير على فضاء الرواية وامكنتها ، فهو مكان ذو سلطة فاعلة ومؤثرة ، وفيه يتم مسك خيوط اللعبة من طرفها الآخر ، فما كان من كركوك ـ فضاء ـ ومحلة جفور ـ مكانا ـ الا الاطراف المتسعة لافعال الشركة الخفية . وقل ذلك بشأن القصر الملكي في بغداد، فهو لم يكن مكانا مؤثرا في سرد الرواية ،ولكنه ومن خلال متعلقاته بما منحه لخضر موسى من جاه وسلطة معنوية ، كان مكانا مؤثرا في تحريك احداث الرواية وتفعيلها . كذلك هو شان الجبال التي لجا اليها حميد نايلون وجنوده. الامكنة المرتبطة بالفضاء ـ المدينة ـ كانت ممولا لسياقات السرد ، وفاعلة في تحريك المناخ العام للنص. فلا ترى لوجدها وانما من خلال امتداداتها واستقبالها لافعال الامكنة الاخرى ، ان فاعلية مراكز الشرطة في المدينة ، لم تكن الا فاعلية البنى الوسطية بين قطبي الناس والسلطة . فكانت عرضة لان تكون محورا متأرجحا بين فضاء المدينة وقواها الكبرى ، وامكنة المدينة وما يحدث فيها يوميا.

ـ ٥ ـ

إلا أن المكان في الرواية ، بفضائه الواسع وامكنته المنتقاة ، لم يكن مجرد جغرافية اجرى عليها الروائي احداث روايته ، وانما كانت جغرافية حية ومولدة ، بل واجدها البؤرة التي ولدت السرد كله ، ولنبدأ بمعاينة المكان كله من خلال هوياته:

واول ما نلاحظه ، ان مكان الرواية ، كان ذا طبيعتين جغرافيتين:

الطبيعة الاول هي: المواقع الافقية المسطحة والواسعة.

الطبيعة الثانية هي: المواقع العمودية ، العميقة والضيقة.

امثلة المواقع الاولى. فضاء المدينة ، وفضاء محلة جفور ، وما حدث في الشوارع والمقاهي ، وعلى مشارف المدينة من مظاهرات ومصادمات ، وما حدث في البقع المنزوية المعلنة ، بيت ارملة قرة قول ، وبيت ملا زين العابدين ، وبعض مواقع المدينة الاخرى ، كمخفر الشرطة ، ومجلس الادارة المحلية، والطريق الموصل الى بغداد ، وحديقة قصر الزهور وكل مكان له هوية تصميمية.

وامثلة المواقع الثانية: البئر ، الزورخانة ، السرداب ، الصندوق العجيب الحمام، المقهى، الجامع، القلعة، الدكان، الخربة، بيوت الدعارة، المخزن المهجور، بيت حميد نايلون ، علية برهان عبدالله ، الوادي المسحور ، وادي الاشباح، المقبرة، بيوت الجن ، مخفر الشرطة ، الكهف ، ممر الجبال، المزار، اضرحة الاولياء ، المغارة ، الامكنة الفراغ ، الحفرة ، القبر...الخ

فرضت هذه الامكنة افكارها ، فأمكنة السطح ، الفضاءات ، كانت مسرحا لافعال التدمير. كل احداث الرواية التدميرية حدثت في الامكنة المكشوفة. ـ معركة كاورباغي ـ معركة المقبرة ـ فصل حميد نايلون من الشركة ـ اضراب العمال ـ المطر الذي غسل المدينة من أدرانها ثم دمرها بسيوله ، هيمنة القوى العمياء على ممارسات الجنس والسياسة معا ، الوعي الناقص مشكلات المجتمع الآنية ، اللاابالية التي يواجه الناس بها ما يحدث لهم القدرية المطبقة على الناس في ارجاع كل الحوادث الى مشيئة الله، هيمنة الجامع على وعي الناس ، العمل اليدوي البسيط الذي كان رزقا للبعض ، بينما يفترش الشوارع والمقاهي العاطلون عن العمل، العودة الى المطلقات الكونية في قياس افعال الناس اليومية ، الايمان بالسحر والنسخ والحلول، الايمان باقتسام الارض بين الانس والجن، التصور الساذج عند الناس عن التاريخ وكيفية صناعته من قبل قوى مجهولة . التداخل بين الناس واشيائها بحيث تتحول قضية ملهى الهناء الليلي الى مظاهرة ضد الشيوعية، استقبال الناس لبعض الشعارات بدون وعي، اعتماد ثقافة القطيع في تبليغ رسالة الدين او السياسة ، تحويل الوهم بالاولياء الى حقيقة... الخ.

كل هذه الافعال التدميرية حدثت في فضاء المدينة . ويعطينا هذا البعد المكاني للفضاء . ان الامكنة غير المعلمة ، وغير المحسومة الهوية الاسمية ، لا تمنحك الا افقا لا حدود له للافعال، بحيث يمكنها ان تقترن بالاحداث المبهمة والاولية والنواة وغالبا ما تتفق هذه الثيمات الكلية مع الفضاء بوصفهما معا غير مسمين بدقة.

يمنح فضاء المدينة احساسا عاما بأن مايجري فيه ، يمتلك خصوصية وطنية ، وهوية عراقية عامة ، لعل هذه الثيمة الكلية، هي التي تمنحنا قربا مع فضاءات عالمية اخرى، فبإمكانك ان تستعير اجواء القاهرة ، او بيروت او باريس او اي مدينة اخرى، فتجد فيها ما يتلاءم وفضاءات المدن العراقية ، لكنك لا تستطيع استعارة امكنة قرية ماكاندو ، ولا خان الخليلي ،ولا حارة الزعفران، ولا ازقة دمشق او بيروت ، ولا بيوت الخرطوم او الجزائر ، ان مثل هذه الامكنة تلتصق بالمحلية لتحمل الهوية الانسانية ، فالامكنة الضيقة ، المسماة، او حاملة العلاقات المحلية ، وحدها التي تصون ما تدمره الامكنة ـ الفضاءات ـ . لذلك نجد كل افعال الصيانة في آخر الملائكة ، نمت من داخل الامكنة وليس من فضاءاتها ، اي من المواقع العمودية، والعميقة، والضيقة ، والغائرة في اعماق المدينة وحوافها.

اذن يمكننا القول ان السطح ، والاماكن الفضاء ، لا تحدث فيها الا الافعال التدميرية، تلك التي بها يكتشف الروائي المدينة ومجتمعها ، وهل بإمكانهم ان يواجهوا قوى التدمير الكبرى ، الاماكن الفضاء تثير الاسئلة، لان السؤال نفسه لا يتكون الا في التعميم . في العلن بينما الاجوبة باطنية ، ومتعددة ، ومن اختصاص المواقع الدالة والمعلمة.

من داخل العلية ، بدأت خطوات برهان عبدالله ، بالسير باتجاه الكشف عما يحيطه من اوبئة فكرية ، وتشكيل السؤال تم من الملاحظة والمعايشة ، لكن تكوين الاجابة استغرق الرواية كلها ، فالنص باطن ايضا ، ومحلته جفور التي تفتح وعيه فيها كلها باطن ايضا. فبالاضافة الى العلية التي يطل منها على الوادي السحري وعلى الاشباح ، هناك جفر المحلة ، وكواها الخفية ، وابوابها التي تقود الى الدراويش، ومخبئها التي تكشف عن النويات الاولى في تشكيل التنظيمات السياسية ، ـ الزورخانة مثلا ـ وخلال فعل القص نجد ان المحلة تلد اشخاصا كانوا مجهولين لتقذف بهم في مسار الرواية ليؤدوا دورا صغيرا ثم يختفون ، بهذه الاحتفالية العميقة يكشف الروائي ان الفعل الصياني يبدأ من الاماكن المختفية والعميقة.

واذا ما تمثلنا دور الجامع ، وهو الآخر معلن ومخفي في آن واحد ، نتلمس تأثيره من خلال ما يحركه في الشارع ، وابتدأ الجامع ممثلا اول الامر بملا زين العابدين القادري وهو يدافع عن اهالي جفور امام البوليس بأنه لا يوجد بينهم من هو شيوعي ، بحجة ان لا وجود لذوي الشوارب الكثة من الكاكائيين ،حتى انتهائه بموقفه الحيادي غير المعلن بمساندة ثورة حميد نايلون، هذه النتيجة الملتصقة بالجامع ، الرمز الديني ، واحدة من دواخل المدينة واسرارها.

يمثل الجامع بؤرة المدينة ، فهو بالاضافة الى انه مكان لتجمع الناس واداء فرائض الدين ، يتحول الى بؤرة توعية ، وفاعلية مباشرة مع الاحداث. سواء أكانت تلك الاحداث لصالحه ام ضده . لان تركيبة الجامع المكانية نفسها توحي بالعلو والارتفاع والقدم الديني ، والسلطة المرتبطة بالله ، وبقوة القول والحديث ، وبقدرته على توازن المواقع بين السلطة والناس ، بوصفه المكان المشترك . وخلال تاريخ الادب نجد تأثير الجامع كبيرا . سواء برسم ما سوف يحدث او بالتعليق على ما حدث، وفي آخر الملائكة ، يبدأ الجامع من الفصل الاول وحتى الفصل الاخير ،حضورا وفاعلية ، وجودا مكانيا يرسم خطوط المظاهرات ، ومعنى فكريا يحدد مسارات القول والممارسة، ولما تنبهت السلطات الى اهميته استدعت ملا زين القادري لتحدد فاعليته الجماهيرية ، ولما ضعف دور الجامع، بفعل ما تجاذبته الارادات المختلفة: السلطة والناس ، اخترق الروائي حجابه الشعبي بصنع قبر لاحد الزنوج ، وهو قرة قول ، الذي اصبح موته قتلا في مظاهرة ضد السلطة والانجليز بمثابة منحة السماء الى المدينة ، أسس الناس له فكرة الولي لتترسخ في وعيهم وفي ممارساتهم ، ثم بنوا له قبرا. فرض وجوده على السلطات من خلال اتساع علاقته بالناس، مما اضطر هذه السلطات الى الحاقه بالجامع من خلال تعيين ملا زين القادري أمام الجامع قيما على القبر ، ليتحول لاحقا الى مزار يفوق حضوره حضور الجامع نفسه بعدما بدأ الناس يقصدونه ويقدمون له الهدايا والعطايا . هذا التحول المكاني تحول فكري، إذ كيف يصبح القبر بما يحتويه من أسرار غامضة قوة محركة وجماهيرية، فالدين في مدن قلقة وغير مستقرة معرفيا سرعان ما يصبح قوة فاعلة تتحول العلاقة به الى علاقة ما بباطنية الناس فتصبح الأعماق ـ والقبور منها ـ أماكن صيانة لهم وتحولا في وعيهم. وهذا ما نجده في الزورخانة عندما يقترن الفعل الرياضي ــ فعل الجسد ــ بالفكر ، كلاهما يتحرر من قيوده: الجسد والفكر ، فقد تحولت الزورخانة ـ ليس في رواية آخر الملائكة فقط، وانما في القربان، أيضا رواية غائب طعمة فرحان، الى مكان اجتماعات وتأسيس للفكر التقدمي، فالتجمع الشيوعي في المدينة هو الذي كان يسير خفاء حركة الناس في اضراباتهم وفي مطالبهم وهذا ما جعل حميد نايلون وهو يبدأ ثورته واللجوء الى الجبال ان يستشيرهم بالأمر فكان ردهم رفضا مبدئيا للأفكار الطفولية ويعني ذلك ضمنا أن الزورخانة مكان شعبي وخاصة بالمدينة أكثر استعيابا من أماكن أخرى خارج المدينة لوضع الناس وأفكارهم.

ولن تكون العين ، والصندوق السحري الذي يطل من خلاله برهان عبدالله الا النافذة الغائرة في الذات الشعبية ليطل منها على مخزون الناس وأفكارهم القديمة، وعلى كل ما هو مخفي وسري في حياتهم فما كانت من هذه الأماكن الا أن تمده بكل تصور بما سوف يفعله ويقوم عليه، وكأن الأسرار الكامنة فيها لا تظهر الا لمن امتلك قدرة الغوص في أعماق المحلة ومكوناتها ، ومثل الغوص لا يتأتى لأي كائن الا متى ما توافرت فيه روح النبوءة ومهمة تغيير ما حوله.. قد لا تتلاءم الأمكنة دائما مع ساكنيها فقد تتجاوز بعض الأمكنة السرية والعميقة الحياة المعاشة فيها بما فيها أشخاصها ولا تتكشف إلا لمن امتلك سرها. هكذا تكون المرافق كلما تعمقت الأماكن بوجودها ، تطلبت أفكارا أعمق. وهذا ما دفع فاضل العزاوي الى اعتماد ثيمة الغرابة في ظهور شخصياته وأفكاره، فكلما مرت المدينة والمحلة بكارثة صعبة هيأ لها من أعماقها منفذا. وتعود بنا هذه الظاهرة الفنية الى بنية الحكاية الشعبية التي لا تترك الناس في حيرة عندما تصل الأمور الى

نقاط الجسم. فالمنقذ الصياني كامن في عمقنا الميثولوجي، حتى ولو كنا في عصر كله تكنولوجيا. ان أشد الأمور غرابة، هي الأمور الواقعية ولكن لا يمكن معاينة الواقع بأدوات قديمة، ان فن السرد الجديد، والحديث، يمتلك آليات معرفية جديدة قادرة على البحث والكشف عما هو مستور بمرآى الواقع الصياني والمعاش. والا كيف يصبح ملك الموت شخصية حية ولها اسم ملا درويش، وترافق الوفد المسافر الى بغداد لمقابلة الملك فيصل الثاني، ولا يعرفه من الوفد الا خضر موسى الموكل بادارة الوفد. وعندما يقابلهم الملك يقول له ملا درويش: ملك الموت: سنلتقي قريبا ثانية، وهي اشارة الى ما سيحل بالملك صبيحة ١٤ تموز ١٩٥٨، وبالفعل يقابل ملا درويش الملك قبيل دقائق من قتله، معلنا له نهايته أقول كيف تصبح شخصية دينية - ميثولوجية حية لو لم تكن المدينة بأعماقها الروحية مهيأة لظهور مثل هذه الشخصيات واختفائها. ومثلها الكيفية التي جاء خضر موسى بأخويه من روسيا بعد غياب أربعين عاما. وكيف نزلوا الثلاثة بمنطاد صنعته لهم المخابرات الروسية كيلا يمر بأي حدود أوقاطعي الطرق. وعندما نزلوا في كركوك نجد الوهم بوجودهم. هو الحقيقة لقد الغاهم القاص لاحقا ليركز فعله حول أفضال خضر موسى على المدينة.

إلا أن المدينة لا تبقى تحت هيمنة القوى الصيانية التي تنبثق من أعماقها منقذة إياها من قوى التدمير، وبما أن الرواية ابتدأت قوى تدميرية كبيرة وصغيرة، وساقت سردها ببروز قواها الصيانية ذاتيا، نجد فن السرد يقودنا الى غلق الدائرة ثانية لتبرز من بين الأحداث والوقائع نفسها قوى تدميرية أخرى أكثر عنفا ودراية وفهما لما استجد في المدينة ومحلتها، ولتكون هذه المرة قوى بأيدي أجنبية ومحلية، أسهمت ليس في تدمير ما ظهر من قوى صيانية وانما في تدمير البلاد كلها.. هكذا تبدأ الرواية في بنيتها اللاحقة فنجد دمارا شاملا بقوى سوداء تعلن وجودها في مساحة المدينة، فاتحة السجون والمعتقلات، ومدمرة كل ما هو حي وقديم.. واذ يغيب الروائي شخصياته - برهان عبدالله لفترة طويلة ثم يعيده الى المدينة فيرى أن كل ما كان أصبح دمارا وخرابا، وعندما يلتقي ملا درويش، يتسلم منه دفترا، هو سجل تاريخ البشرية، ولادتها ونشوؤها ومن ثم موتها، عودة ضمنية الى فترات النمو والمحو الحضارية، وإذا بنا أمام برهان عبدالله وهو يكافح لوحده، سيلان قوى التدمير الجديدة، لتحاصره هي الأخرى بعد أن تخلى عنه دراويشه، وأصدقاؤه، ومدينته.

«يا للدرويش الماكر، لقد ترك كل شيء مفتوحا، لابد أنه احتفظ لنفسه بدفتر آخر، يتضمن تكملة القصة، كل شيء انتهى الى بياض مطبق على النفس والمدينة معا. وكأن العالم الذي خلق «فجأة» ينتهي «فجأة»، وهذه هي الكلمة الوحيدة التي تركها ملا درويش مقروءة في دفتر المحو كله، وعندما وجد برهان نفسه محاطا بقوى التدمير الجديدة، وهي تطبق عليها المكان بقتله ورأى يديه تتحولان الى جناحين هائلين، ضرب بهما الهواء فارتفع عاليا، محلقا في السماء وغاب.»

وقد لا يرضي الحل الذي لجأ إليه العزاوي بعض الثوريين، لقد أعاد أميل حبيبي بطله بعد ظهور قوى التدمير في المتشائل: أي الكهف ثانية، كهف القدس وأرض الأنبياء بانتظار اليوم الموعود، وأعاد نجيب محفوظ اسم اسماعيل في الحرافيش مئات المرات متكررا حضورا ووجودا، وكأن الديمومة هذه تولد احساسا ما بالبقاء، كذلك فعل في عرفه.. الا أن فاضل العزاوي مايزال مشدودا الى الحس الشعبي، فبطله لا يمكن أن يدخل الأعماق فأي مهدي منتظر، يشد انظار الناس الى الأسفل — الأعماق - ولا مثل ما يقول المسيحيون عن صلب المسيح، وانه مايزال يتجول في الجلجلة، وانما جعل برهان عبدالله مسيحا بحس اسلامي، وشعبيا يحتفظ به الى يوم آخر، اذ أن كل الابطال الشعبيين لا يموتون الا خارج الحكاية.

- ٦ -

لا تبدو الرواية عند فاضل العزاوي الا طريقة لفهم الواقع، ولكن آلية هذا الفهم هي ما يختلف بها عن غيره من الروائيين العرب، وتتركز هذه الآلية في جانبين من جوانب العملية الفنية الأسلوبية التي يعتمدها، وقد أشرنا الى بعض خصائصها في صدر هذه المقالة، وخلق الشخصيات، وهو ما نحاول توضيحه هنا. والجانبان معا يؤسسان رؤية أيديولوجية تجمع بين فن الرواية بوصفها أيديولوجية لسانية من خلال السرد، وفن القول الذاتي للروائي الذي يختفي هنا وراء مئات القائلين قبله، متبنيا ايديولوجيته من خلال احتذائه لفن هو بحد ذاته فن الايديولوجيا المعاصرة. وهذا ما نتحدث به في الفقرة الأخيرة من هذه المقالة

والشخصيات في «آخر الملائكة» لوحدها قيمة فنية، فقد تكون بلحم ودم ومعرفة وقرابة، وتاريخ معاصر، لكنها في حقيقتها شخصيات مختلقة، جاء بها الروائي الى النص من خلال ثلاث بنى:

البنية الأولى: هي صدقها الواقعي بمعنى أن امتدادها الواقعي موجود ومعروف، لكن ما تخفيه من هذا الواقع هو ما يميزها عن سواها، فالشخوص باطنيون، ومن أولئك الذين تشبعوا بهواء الواقع ومشكلاته، ثم لما لم يجدوا سبلا لتغييره وضعوا أنفسهم داخل حلقة السؤال، وبقوا كذلك.

البنية الثانية، هي غرابة وجودها كشخصيات معاشة ولها أسماء وهنا تكفل الروائي بتأليف هذا الجانب من الشخصيات، فأزاح عنهم قشرة الوقائع اليومية، وأظهر لسانهم المختفي في الأفواه، وألغى تاريخهم العام. وانتمى الى تاريخهم الشخصي، وجعلهم يعيشون في مدينة لا تعرف الليل أو النهار، أو الضوء والظلمة، الأنا أو الآخر، وهنا بدأت هذه الشخصيات تظهر كما لو أنها نباتات خضر ومخلوقات غريبة وحقيقية تظهر وتختفي كما لو كانت ذكرى.

البنية الثالثة: فلسفية المنحى، فالروائي هيجلي التفكير، لا يرى حدثا الا من خلال جذره وأفقه اللاحق، ومثله متحرك، ليس هناك أي شخصية غير جدلية، كل الشخوص ضرورة، وليس هناك أي شخصية غير متنبأ بها ولا تترك الشخصية مسرحها بدون أثر. هذه

الجدلية هي التي صيرت برهان عبدالله صبيا متفتحا على الواقع والغرائب معا لتحوله الى ملاك في آخر الرواية، وهي التي جاءت بملاك الموت لتصيره درويشا يعيش بين ظهرانينا، وهي الجدلية نفسها التي ولدت من الحرب العالمية الأولى، حربا ثانية، وحروبا موضعية عدة، وهي التي وعدت حميد نايلون لأن يكون ثوريا بلا عدة نظرية، وهي التي حولت ثروات عطايا الناس الى دماء تسري في عروق المجندين.. فالوجود عند فاضل العزاوي ليس على الأرض وحدها، وانما في السماء كذلك وإلا فما معنى أن يكون للدراويش، قاطعي الزمان والمكان والمتحولين دائما في حقل الغياب مستمرين منذ الخليقة الى اليوم، يتجولون ولا يكتشفون سرهم إلا لمن يدخل في حوزتهم كبرهان عبدالله.

تجتمع البنى الثلاث في تكوين أي شخصية حتى ولو كان دورها صغيرا لأن الرواية كلها تقع هيمنة هذه البنى، فليس في الرواية شخصية مرهوبة الجانب أو ذات سلطة آتية اليها من منصب أو جاه، حتى الملك لم يكن شخصا في السرد وليس في الرواية أي شخصية مناضلة دخلت بيت الرواية وهي ترتدي ثوب الأيديولوجيا، سواء أكانت هذه الشخصية شيوعية أم قومية أم دينية، وليس في الرواية أي شخصية لمستعمر أو وطني معلن، ثائر أو متخاذل، جاسوس أو شيوعي كبير. ولذلك تجد الروائي وهو يبني بيته الفني اعتمد على نمط من الشخصيات يؤمن بكل المؤثرات: غيبيات كانت أم ماديات ووعيها يتشكل من الممارسة، وليس لديها تصور مسبق عما سوف يحدث.

ولو دققنا في هوية الشخصيات لوجدناها ثلاثا :

شيوخ مجربون دخلوها بعد أن اكتملت عدتهم في الغرائب واغلبهم آتون من الميثولوجيا والتراث، وكونوا هؤلاء أساسا جعل الروائي من بعض الشخصيات تحذو حذوهم : شخصية قرة قول بعد وفاته، وشخصية برهان عبدالله الذي أصبح أحدهم بعد أن تقدم العمر به وبعد أن عمت المدينة أفكار الخراب والتدمير. وشباب المدينة ومحلتها، وجل هؤلاء لا ملامح واضحة لهم، وظيفتهم يملأون الشوارع ساعة يريدهم الروائي. لا دور فاعلا لهم وخاصة النساء منهم لا يوجدون الا بوجود الحدث. زوجة حميد نايلون مثلا، أو زوجة قرة قول، فلسانهم مشدود الى غيرهم.

ونماذج اكتملت داخل الرواية بعدما ابتدأت خارجها فألبسهم الروائي لبوسا مهما، ليتحولوا الى صوت فاعل، منهم خضر موسى، الراعي الذي جاب البوادي والمدن، فاغتنى، جاءت الرواية بعد أن تحددت ملامحه وسماته، فهو رسول الرعي الى المدينة، فاحتل موقعا وسطا بين السلطة والناس، وكان وسيطا ذا جاه، اكتسبه بفعلته عندما جلب أخويه من روسيا بالمنطاد وكان لغة هادئة بين لغات متحاربة، ومنهم الحاج دده، الشاعر المهمل، وربيب الذكرى ونشدان الماضي، فحوله الروائي الى صوت التراث في المدينة المتطلعة، ومنهم الشباب الشيوعي الذين كانوا يجتمعون في زورخانة المدينة وسراديبها ثم ليختفوا ثانية في السجون والمعتقلات بعد أن عم فعل التدمير المدينة وما جاورها.

ويعتمد فاضل العزاوي بنية لاواعية في اختيار محاور شخوصه، وهي البنية الثلاثية : فنجد شخوصه يتوزعون بين :

١ – الهوية الدينية: وممثلها ملا زين العابدين القادري، ويدور حولها شخوص عدة، أبرزهم قرة قول أوالشيوخ.

٢ – الهوية السياسية، وممثلها حميد نايلون ويدور حولها جمع متنوع يمينا ويسارا ووسطا خضر موسى والشباب الشيوعي.

٣ – الهوية الفردانية، ويمثلها برهان عبدالله.. ويدور معها وحولها جمع آخر منهم ملا درويش.

والهويات الثلاث ليست محددة بالكامل، فهناك تداخل بينها مما يمنحها حرية في الحركة والتغيير، لكن النمط الثلاثي هو السائد في تركيبة هذه الشخوص. ولا نعدم أهمية هذه البنية في جوانب أخرى من الرواية منها، ان فصول الرواية اثنا عشر فصلا، وهو عدد ثلاثي أيضا، ومنها أن العهود التي مرت بها الرواية ثلاثة، ومنها أن القوى الخارجية الضاغطة ثلاث، هي السلطات الحكومية، والسلطة الدينية، والسلطة الانجليزية الممثلة بشركات النفط، ونلاحظ أيضا أن كل شخصية قد مرت بثلاث مراحل من تكوين الوعي :

حميد نايلون من عامل في شركة النفط، الى مفصول منها، ثم الى قائد ثورة ..حميد موسى، من راع الى منقذ لاخوته تاركا الرعي، وسيطا بين الدولة والناس، الى انحياز الى الثورة.

ملا زين القادري، من أمام جامع، الى قيم على قبر قرة قول الى رجل مجنون قتلته هواجسه عدمية الجسد.

برهان عبدالله، من صبي متطلع كثير السؤال الى فاعل يكتشف ما تحت سطح البنية الاجتماعية السائدة الى مؤدلج لصور المدينة في الغد، ثم غيابه في فضاء زمني بعد تحوله الى ملاك.

ملا درويش، الرجل المبهم، من ملك الموت الذي لديه سجل الأحياء والأموات الى انسان عادي يشارك المدينة أفعالها، ولا يحيق بالناس المحن يترك سجله أمانة بيد برهان عبدالله، مختفيا مخلفا صفحات بيضاء تتقدمها كلمة «فجأة»، وكأن غيابه بداية لمدينة جديدة..

إن رؤية فاضل العزاوي للشخصية الروائية لا تتركب من عناصر قارة ومعلنة، ان عناصرها تتشكل خلال التجربة تاركا للحظات العفوية ـ كأي شاعر ـ لن تمارس دورها في انبثاق شخصية ما أو في تغيير مسارها، وهذه الطريقة الفنية تبعده كليا عن اختيار شخصيات نماذج للأفكار، أو للفئات، أو شخصيات منبثقة عن المؤلف مستعيرة صوته، أو شخصيات جاءت للرواية من خلال دورها الاجتماعي أو الفكري، فالشخصية عنده ليست وعاء لأي شيء خارج حدث الرواية الذي يتشكل هو الآخر بطريقة آنية، وهذا ما يمنح شخوصه حرية الوجود، وطاقة تعبيرية عما هو معروف وغير معروف، مانحا لها قدرة التحول والتبدل والتجديد، حتى تلك الشخصيات المحملة بالايديولوجيا ترك لها حرية التشكل والتبدل معلنا ضمنا أن لا

شخصية مستقرة وذات توجه ثابت. فالشخصية قادرة بهذه الطريقة على استيعاب ما يحدث، وفي الوقت نفسه تقف على مسافة مما يحدث لتؤسس لنفسها أفقها الخاص وغالبا ما نجد التاريخ الشخصي أو العام بشكل عامل ضغط على تغيير أو تبديل مواقف تلك الشخصيات ومن خلال مجموع سمات هؤلاء الناس يؤلف العزاوي مدينته الروائية وبيوتها ومحلاتها ويضعهما في مرحلة زمنية تستنطق لسانهم أيضا، وتفرض على وجوههم سماتها وملامحها ولغتها وطرق سردها فكما ان الشكل الروائي لا يكتمل حتى داخل النص نفسه، كذلك هي شخصياته، لا تكتمل حتى ولو كان كل تاريخها الشخصي معلوما. ان عدم الاكتمال هذا يجعلنا نفكر مع العزاوي أن الشخصيات ليست دعاة لفكرة وهي صوت اجتماعي دال على فئة أو حزب،كما أنها ليست نكرات أتت ببيت الرواية من العدم، وانما هي الجزء المختفي من وجوهنا العلنية، والكامن خلف ترسبات الواقع وأحداثه، وهذا وحده ما يجعل فن الرواية عند العزاوي طريقة أيديولوجية.

– ٧ –

بما أن الرواية نص ،تقول جوليا كرستيفا، فهي، ممارسة سيميائية يمكن أن نقرأ فيها مسارات مركبة للفوظات عدة. والملفوظ عملية وحركة تربط و- تشكل - ما يمكن أن نسميه ببراهين العملية - كلمات أو متواليات من الكلمات» [٤]، وبالضرورة فإن هذه الملفوظات لا تكون في مستوى واحد من الأداء والفعل والتفكير ، فهي تخضع الى مفهوم التجاور والتبادل التي تنشيء مبدأ الحركة والترابط كما هو مفهومها في المادية الجدلية «علة الشيء ارتباطه» وبما أن النص الروائي يحتوي على عدد كبير من الخطابات متمظهرة في تلك الملفوظات فإن أي تجاور بينها أو تباعد أو اختلاف هو بالضرورة موقف ايديولوجي ، حتى لو أخذنا تلك العلاقة البنيوية بين الكلام واللغة، وقد لا تظهر هذه العلاقة على شكلها الجدلي اوان اللغة وعاء لتلك الحياة. أما اذا طرحنا مفهوم تلك العلاقة بين الملفوظات والمجتمع مثلا نجد أن هذه الملفوظات تكشف عن بنية أيديولوجية شاملة يتسع لها بيت الرواية دون سواه.

«آخر الملائكة» مليئة بالملفوظات المركبة ، بمعنى أنها مليئة بعدد من الخطابات وان هذه الخطابات ليست بنت رؤية المؤلف وحده، وانما هي نتاج مجتمع عريق ومتعدد. وبغض النظر عن تلك الآراء التي تجرد الموقف الايديولوجي عن كاتبه، نقول : إن أيديولوجية العزاوي في هذا النص هي تقويم المستويات المتعددة للخطابات الاجتماعية والسياسية والأسلوبية ضمن تلك الفترة وهي خطابات ومن خلال النص فقط - نجدها تتجاوز مرحلتها، لتعلن لنا طريقة فنية في رؤية الواقع مختلفة عن الطرق الفنية السابقة التي عولج بها الواقع نفسه، ومن هنا تصبح الكتابة الفنية ايديولوجيا ، بعدما كانت الايديولوجيا مفهوما مقتصرا على الممارسة السياسية والاجتماعية.

والطريقة الفنية المعنية هنا هي الوعي بالممكن المتاح من الممارسات والقيم والافكار لتكوين رؤية كلية للعالم. ان الممكن في هذه الرواية هو ما ساد مجتمع مدينة شبه أمي، وغير مثقف، مستلب الارادة والعقل، تقوده نوازع شخصية وتسيره ارادات خارجية قوية ترسم له مصيره دون وعي منه، وتقوده ارادات داخلية، دينية وسلطوية مستقلة موقعه ضمن حدود سلطتها وأدواتها وان هذه الجماعة من الناس لا - تعامل مع الحدث الا متى ما وصل الحدث الى مرحلة الاعلان عن أبعاده لذلك تجد الناس تتفجر يقظة أو سكونا في الدرجة نفسها من الحماس ، وهذا ما يفسر لنا أن المجتمع الذي اختاره الروائي يعيش تحت وطأة فاعلين القوى الغيبية والقوى الاجتماعية المتسلطة معا.

ان المؤلف لا يسعى لاجبار شخوصه أن تتبنى ايديولوجيا فهو بقي طوال السرد خارج اي ايديولوجية الا ايديولوجية التأليف ، أي الخطاب الجماعي المؤلف من خطابات الشخوص أما خطاب كل شخصية مفردة فبقي معبرا عن هوية تلك الشخصية ، ولهذا فان المؤلف لا ينتمي لنصه ايديولوجيا، وانما ينتمي لجماعية الايديولوجيا التي انتمت اليها الشخوص،وهذه ايديولوجية عبر ذاتها. وتؤكد جوليا كرستيفا على أهمية التعارض في الخطابات الروائية داخل النص الروائي الواحد. ان مبدأ التعارض نفسه يؤكد :« اللا انفصال» واللاانفصال يعني سرديا، «تضامن الخصوم » [٥] من أجل تأليف سياق عام للخطاب الروائي وما دور المؤلف الا ان يرصد هذا التضامن كي يكشف بوساطته عن العمق الاجتماعي والفكري الذي يغلق سياقات تلك المرحلة. ان تكوين برهان عبدالله من خلال ملفوظه الخاص يشكل ايديولوجية محددة علاماتها هو الانتماء الكلي لما يحدث ولكن بالامكان الانفصال عنه في الوقت نفسه، ومحور هذا الانتماء هو مركزية الذات. وبالمقابل تكون ايديولوجية حميد نايلون هي الانفصال المتدرج عما يحيطه كي يشكل لنفسه وللمجموع نواة تعيد التوازن لهذا المحيط. وايديولوجية ملا زين القادري، هي البقاء ضمن السطح الاجتماعي للظاهرة ومحاولة مركزة ما يحيط به، وايديولوجية خضر موسى ، هي المرور السليم بين كل المواقع الشائكة محاولة منه البحث عما هو مشترك.. وهكذا بقية الشخوص.

ان التجاور في ملفوظ هذه الخطابات الايديولوجية هو ايديولوجية المؤلف . الذي جعل من اللا انفصال فيما بينهم قضية للتضامن من أجل انتاج سرد متنوع مشترك في تأليفه الراوي والمروي له فهي دراما لمنتوجهما الفكري معا.

المصادر

١ – بنية النص السردي ص ٤٦ ، د حميد الحميداني منشورات المركز الثقافي العربي ١٩٩٣م.

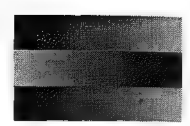
٢ – م. ن ص ٤٨

٣ – آخر الملائكة ص ١٢٧.

٤ – علم النص، ص ٢٢ جوليا كرستيفا . ترجمة فريد الزاهي - دار توبقال ، ١٩٩١م.

٥ – م ن ص ٢١

* * *



مخاتلات المحكي: الوجوه العديدة لشهرزاد

محسن جاسم الموسوي*

بقدر ما تبدو عليه حكايات (علاء الدين والمصباح السحري) و(علي بابا والاربعين حرامي) ، وكذلك (رحلات السندباد البحري) متباينة ومختلفة في المبنى والسرد ، الا انها تجتمع ايضا على مجموعة من المقومات التي تكاد ان تتكرر في اغلب حكايات شهرزاد: فهي تمتلك اولا مقومات السرد الامبراطوري ، بمعنى انها تتسع للفضاءات الواسعة التي تتشكل منها آفاق توقعات القراء والمستمعين. فلا يبدو المكان وحده وقد تعرض للتمدد والاتساع وقد تسلط عليه وعي الحاكية ليضيف على ما لديه من معلومات جغرافية واخرى تتشكل منها بذور المحكي. اذ ان الزمن نفسه قد أعيد تكوينه في ضوء هذا الوعي المتزايد بالمكتشفات الجغرافية والفلكية والمعرفة المستجدة بالشعوب الداخلة حديثا في مملكة الاسلام والاخرى الخارجة عنها او الغريبة عليها. كما ان الوعي بالمدينة وازقتها وأحشائها سرعان ما ازداد تعقيدا كلما تمحورت الصراعات وتعددت ، وتبدت ما بين مهنة واخرى ، وفئة وثانية ، قبل ان تجري الافتراضات المستجدة عن (العشيرة) باتجاه الحرف والصناعات والطبقات، وبين هذه من جانب ومركز السلطة، ومراتبها من جانب آخر.

لكن الملاحظة التي يمكن ان تتسلط عليها دراية القارىء الناقد هي تلك التي تخص مكانة الفرد ازاء قوتين اساسيتين. الايديولوجية ومركز السلطة، فكلاهما يتلون في ضوء المصالح المتغيرة والثابتة ، بما يدعو الفرد الى شحذ امكانياته من جانب والى تكوين خطاب مراوغ في أغلب الأحيان ، يتواضع ليقترب، ويستعرض ما لديه ليغري ، ويتمسكن ليشاغل الآخر. فيتشكل عنده خطابان ، خاص وعام ، كلاهما يكتسبان اهمية خاصة في المحكي، فيضيفان على السرد الشهرزادي سمته المراوغة ما بين استدراج ومشاكسة.

اما ميزة المحكي الاساس فهي تلك التي لا تنفك بموجبها العلاقة ما بين التركيب وهذه المقومات؛ فالجانبان يتحدان دائما حتى عندما نرى فيهما وظائف متكررة كالتي تقرر مبدأ رحلة البحث عند السندباد البحري ، اذ يمكن ان نتفق على أن الرغبة في الابحار والاتجار والمغامرة هي التي تتكون منها عوامل الرحلة المعلنة لدى السندباد؛ لكن اعادة تسمية الرغبة تحت محمولات اخرى كحب الاستطلاع من جانب واستدعاء القوى الخارقة من جانب آخر، يمكن ان تضع محركات الفعل في علاء الدين والمصباح السحري وكذلك في علي بابا تحت تبويب واحد يتيح لنا ان نتعامل معهما سوية وكأنها محركات ودوافع تشتغل في فضاء ما ، مديني اولا ، وامبراطوري ثانيا.

فضاء المحكي: الخربة

فاليتيم الطائش علاء الدين ييسر له طيشه ان ينتقيه المغربي الساحر، لما يعنيه طيشه من خروج على الانتظام الاجتماعي (والعائلي) ويتيحه من خضوع لرغبة الساحر. فاليتيم المتحلل من الارتباطات والخارج عن طاعة أمه قد يندفع في المغامرة ، ويسترضيه الاغراء ، وتستدرجه المكيدة . انه خلو من الارتباط، والانتماء، كما انه خلو من (العقل)، لكن هذه الميزة تجعله مفعولا فيه ، عرضة لفعل الآخرين ، كاستدراجهم له ، وغوايتهم لرغباته، وايقاعهم به ، بما يعني انه يمكن ان يكون مثيلا لغيره ، كمعروف الاسكافي ، في النتيجة. طريدا في خربة . اذ ان الاخيرة تعتبر مكانا هي الايواء الخالي من الانتماء ، انها الفضاء المهجور والمهمل؛ وهامش المدن المنتجة ، وكما يتموضع معروف الاسكافي بصفته طريدا في تلك الخربة، فان علاء الدين يجد نفسه مستسيغا لايواء مماثل، خرب هو الآخر يتمثل شاغله في شخصية المغربي الساحر. فالابوة التي تعرض عليه لا تواجه منه صدى او عزوفا او تساؤلا ، لانه مهيأ لالقاء نفسه في البديل الآتي. لكن الشخصية الهشة او الطريدة ، اليتيمة او

---

* استاذ جامعي عراقي مقيم في تونس

المكابدة، هي نتاج مجتمع محتدم ايضا، اما فرصها في النجاح، فلا تتحقق بدون عامل آخر، كالساحر وخاتمه والمصباح في علاء الدين، وكذلك الخربة والمارد في معروف الاسكافي. ولربما تبعدنا هذه القراءة عما نألفه عن السندباد وعلاء الدين، اي غوايتهما لكل ما فينا من حب للمغامرة وارتياد المجهول ، لكنها القراءة التي تتيح لنا ايضا التوغل في عمق حكايتيهما، ذلك العمق الذي يختفي تحت غلاف السذاجة البادية.

ان الخربة هي الفضاء الذي يتحرر من ضغط المجتمع، وتنافسه، ولهذا فهي البديل الملىء بالاغراب او لكل ما هو رعوي يلجأ اليه المكابد والمحتاج. انها النهاية التي يتأزم فيها المرء امام اليقين بالمحتم والمكتوب والفاجع، فيكون نداؤه المخذول استدعاء صافيا لقوى اخرى بديلة في فعاليتها وفعلها. ولهذا يأتي المارد الذي لم يسمع صوتا انسيا يقلق خلوته في الخربة منذ زمن، تماما كما هو مارد الصياد الذي يتحرك منه الكثير من السرد في الف ليلة وليلة. ان حضور المارد المستجيب للصوت الانسي ما هو الا ابوة الكون البديلة التي تقدم للمحروم كتلك الابوة التي يعرضها المغربي الساحر على علاء الدين. لكن القبول بالتعاقد الجديد مع هذه الابوة له فرصه المشحونة بالصعود والهبوط، وكلما كثرت هذه وتعددت انهمر السرد وانتشر.

كهف اللصوص:

وينبغي ان نتذكر ان شخصية الطفل اليتيم علاء الدين، طيشه وقلة درايته، تتكرر لدى عدد كبير من الشخوص، كما انها يمكن ان تتشكل منها ملامح العديدين الذين يتوزعون في السرديات ما بين الانذال وابطال الرومانس. فهي تمتلك بذرة التبذير والاسراف التي تنزرع لدى آخرين ورثوا عن آبائهم الكثير ليضيع منهم المال والجاه بعد حين، فتلزمهم الضرورة بالمكابدة والبحث. ولا يشذ السندباد البحري عن ذلك ، فهو يخبر الحمال ببداياته التي دفعت به الى المغامرة ،والبحث، فالافلاس يولد الوعي ، والوعي يستدعي المجازفة في مجتمع متنافس محتدم، والمغامرة لها جوانبها الضارة والمفيدة.

لكن هذه البذرة لا تظهر عند آخرين كعلي بابا، يكدون فلا يفلحون فالمدينة يزدهر فيها الشقيق قاسم، اما الحطاب فعليه بخارجها ، يجوبه ويكد فيه ويشقى، لكنه الهامش او الخارج المتاح الذي لا يستدعي منه تأمل المنافسة والمعركة المدينية المحتدمة. وكما ان الخربة تتلقى المحروم، فان الفضاء الخارجي تتيسر فيه فرصة التمدد والمتابعة والاصغاء. انه فضاء لا منافسة فيه ، فتأخذ شخصية الحطاب مداها، وحتى عندما يبصر القوافل الآتية ويتخفى، فان التخفي ما هو الا تقمص لدور آخر، هو دور الرقيب المستطلع، وكل ما هو مستطلع متسلط على الآخر مهما كان نوعه ومكانته ووجاهته. ولهذا سرعان ما يرى ويسمع ويتنصت، ويصطاد الكلمة المفتاح: (افتح ياسمسم). ان النظرة الرقيبة المتسلطة هي المهيمنة هنا ، ولابد لها من ان تصادر مصدر قوة الآخر، اي مفتاحه الشفاهي السحري ، فيجري تبادل الادوار بسرعة فريدة، ما بين سارق مكين قوي نافذ وحطاب فقير مراقب.

ومرة اخرى فان (الموضع) الذي يجد المرء نفسه فيه يمنحه الهوية الجديدة ، و معها مجموعة الامتيازات التي تتيح له التحرر مما كان عليه ، فيظهر على غير ما كان: تاجرا كبيرا كالسندباد يستضيفه الخليفة ويقربه الى مركز السلطة، او وجيها متنفذا يتزوج من ابنة السلطان كعلاء الدين ، او معروف الاسكافي، وكذلك شخصية ذات شأن تجاري باذخ ومؤثر كعلي بابا. ان السرد في هذه الحالات يعيش تركيباته وتحولاته التي تتعاقد بشدة مع تقلبات الموقف والنظرة والشخوص.

المدينة واللصوصية:

ومع ذلك يصعب قراءة السرد بدراية تامة بمعزل عن مفهوم المكان من جانب وفضاءات الاستقبال في حينه من جانب آخر؛ كما يصعب ان تتبني مقومات هذا السرد بدون الوعي باستيطانها داخل مثل هذه التوقعات التي ربما تقبع في قاع هذا الوعي، في عمقه البعيد الذي يحيل على ذاكرة اوسع واعم.

فالمكان بصفاته المتباينة (مستدعيا للابوة المزيفة او البديلة، او مستدرجا للقاء عند السندباد، او متيحا الهيمنة على الآخر عند علي بابا) ينتمي الى تقابلات على صعيد تركيبة المحكي مرة والى متسع امبراطوري كفضاء فاعل مرة اخرى فعلي بابا يقيم في خارج المدينة بحرية اكثر بعدما بدا هامشيا ومسحوقا فيها، لكنه عندما يأتي بحمله من كهف اللصوص الذي تسلط على سره ومفتاحه السحري، فانه يستوطن المدينة قويا هذه المرة، بينما يأتيه اللصوص تباعا ليمارسوا عليه دوره الاسبق، اي التلصص ومن ثم الهيمنة بقصد الازاحة واستعادة ما فات (ويضمنه المال المسروق من الكهف)، لكن الاهم في قدوم كتائب استطلاعهم (اللص الاول، ثم الثاني ، قبل قدوم رئيسهم نفسه بصحبة المتبقين في داخل قرب الزيت مستعدين للاجهاز على علي بابا وابنه وعائلته)، هو انهاء داير المعرفة بسرهم، وبمفتاحهم السحري، اي انهم الآن يزاولون دور علي بابا؛ ولكن ليس في الخلاء، وانما في المدينة، ولهذا لابد من ان تستدعي المدينة فعلا اوسع ، ومشاركة اكبر من الافراد والحرفيين ، فتجري الاستعانة ببابا مصطفى لترقيع جثة قاسم تجنبا للغلط حسب رأي مرجانة الخادمة، وهي استعانة تتكرر ثانية عندما يلجأ اليها اللصوص لمعرفة دار القتيل وشقيقه والتسلط عليها. كما ان (استطلاع) اللصوص يقابله استطلاع مرجانة: فكما

تدفعهم الرغبة في معرفة دار علي بابا ومن ثم خداعه وقتله الى الاستعانة ببابا مصطفى ومن ثم التخفي وتبني هوية مزيفة جديدة (تاجر زيت غريب بالنسبة لشيخهم، وقرب الزيت بالنسبة للبقية)، فان مرجانة تلجأ الى الظن والتقصي ومن ثم الايقاع باللصوص. اي انها تستعين بالوسائل التي تتيح ارتقاء الشخصية ونفوذها إزاء الموقف؛ وكلما اكثرت من هذه ، تيسرت امامها فرصة الهيمنة على الاحداث، والتسلط عليها ، فالمعرفة باللصوص ومساعيهم تعطيها هذه الغلبة، وتتيح لها ايضا استعادة (الموقف الساحر المفارق) لصالح سيدها الساذج. فالاخير الذي يستضيف بدعة وسذاجة ، لم يكن يعرف انه يعد العدة لفنائه ، في تلك الوليمة، بينما كان شيخ اللصوص ينتظر اللحظة المناسبة للاجهاز عليه وعلى ولده حالما يعطي الاشارة للقرب التي يقيم فيها رفاقه اللصوص. ولولا رقابة مرجانة من جانب، وتدقيقها في الامر من جانب آخر، ودخول المصادفة (اي قلة الزيت في الدار) من جانب ثالث، لما تمكنت من إحباط المكيدة، ورد الامور الى نصابها، ووضع الحد لما يمكن ان يتشكل نهاية مثيلة لما آل اليه قاسم شقيق علي بابا المجازف. ان المعرفة هنا فاعلة في تركيبة السرد ،لانها السرد المضاد؛ لكنها لا تشتغل بدون المصادفة التي تستكمل الحافز وتسنده.

لكن التعقيدات التالية، دخول اللصوص في المدينة واستعانتهم بالاستطلاعات والتجسس ومن ثم التخفي والتغرير، تأتي بصفتها مكونات اخرى تنتمي الى احشاء المدينة، حتى عندما تكون من بين (المقومات) المتكررة في الحكايات الاخرى، وعندما يبدو التقابل في الادوار وتبادل الامكنة والمواضع اساسيا في بناء الحكاية وتركيبها ، فلان ذلك يستقيم مع مستلزمات المكان، فالهامش او الخلاء يحمل في داخله سره الخامد ، كما هو حال كهف اللصوص، لولا تسلط استطلاع علي بابا عليه. وهذا التسلط يعني نقل السر الى مكانه المناسب وهو المدينة. لكن مثل هذه الاقامة في الخلاء لها مثيلاتها في الحكايات ما بين سراديب وكهوف ومناطق اقامة مقصية بقصد او بدون قصد. اما غاية هذه الاقامة (للكنوز او لسجينات المردة او لصبيان الاباء الخائفين على سلامة ابنائهم) فهي الابتعاد عما هو آهل بالسكان. وهكذا فان الانتماء للخلاء، يعني التخلي من كل انتماء ، والطمع في فك الارتباط بالانس، وكذلك تأكيد تبعية المقصي وملكيته (مالا او ذهبا او كنزا او صبيا او صبية).

اما الدخول الى ما هوآهل ، فيعني القبول بالمصادفة والمجازفة وتقلب الاحوال وتبدل الهويات: فهناك يأتي ساحرعلاء الدين، مدعيا دور العم ، بديل الاب؛ وهناك يحل شيخ اللصوص بزي تاجر زيت. فاللص لا يقدر على المثول داخل المدينة بغير لبوسها وهوياتها المقبولة ، وكذلك متطلباتها وتعقيداتها الاخرى ، وهكذا ،تقيم هذه في احشاء المدينة بينما تلعب المصادفة دورا هامشيا شأن تمثلاتها الظاهرة في افعال المحكي. فقطعة الذهب العالقة باناء الكيل تحضر مصادفة في دار قاسم، لترى زوجه ذلك،وتكثر من المتابعة والاستطلاع ومن ثم المعرفة وتوريط قاسم الذي يعميه الطمع عن الحذر. ومقابل هذا الطمع وقلة الحذر،تظهر شخصية مرجانة مليئة باليقظة والحذر والوفاء. ولولا هذه المواصفات لقادت الرحلة المضادة (رحلة اللصوص) الى نهاية علي بابا ، تماما كما ان رحلة قاسم الخالية من الحذر باتجاه الكهف تقوده الى الوقوع بين اللصوص.

امتحان الفاعل:

ولولا المفتاح السحري لبدت حكاية علي بابا مدينية بامتياز، غنية بحركة الشخوص وافعالهم، وبتقابلات الادوار وتبادلاتها، وبتوافر الغنائم والرغبات الداعية الى الفعل والمحركة له . وما يتحقق فعلا في ضوء الرغبة وموضوعها لا يسعه ذلك في حكاية علاء الدين التي يتماثل فيها الشخوص مع الادواتي العجائبي ، اي الخاتم المسحور وكذلك المصباح السحري، فالخاتم له فعله في مناقلة علاء الدين الى المدينة بعدما انغلق عليه كهف الغرائب والعجائب. اما الكهف نفسه فلا يتماثل مع كهف علي بابا والاربعين حرامي ، فالاخير صنيع الانس ، ومخبأ المال المسروق ، وما بوابته غير آلة متحركة حسب النغمة الصوتية ، قبل معرفتنا الحالية بإمكانيات الاستخدامات المماثلة للصورة والصوت. اما مغارة العجائب والغرائب فهي بديل للحياة الانسية ، لها اسرارها وقدراتها التي تمنح نفسها بسهولة لغير الرائي او صاحب السر (عبر العجائبي او قراءة المكتوب). لكن الكهف والمغارة يشكلان امتحانا للفاعل، لحكمته وحذره وبحثه اولا. وكلما كان غرا طالت المواجهة . ولهذا ، يأتي الخارق ، كالخاتم في اصبع علاء الدين، عونا له للخروج من تلك المغارة العجيبة ، بينما لا يحتاج السندباد في مغارة الموت (المقبرة) الهندية لمثل هذا الخاتم بعدما اعتمد على سعيه المثابر للبقاء، وقتل الشركاء الاحياء ومصادرة غذائهم ، لحين تتبع الحيوان المتسلل الى المقبرة ـ الكهف ومعرفة الشق البعيد للخروج منه محملا بالثروات التي تنقلها النسوة الشريكات للازواج الاموات الى هناك.

اما فعل المكان فلا يتأكد بدون اغراء المال ، كما ان المال هو الذي يقود الى المركز: فالرغبة في المغامرة والاستطلاع عند السندباد لا تكتفي بدون ان يذكر للمستمعين انه لم يبلغ ما هو فيه من جاه ووجاهة لولا قدراته على جمع المال والجواهر والارزاق؛ كما ان كنز اللصوص يتيح لعلي بابا الوجاهة والحضور في المدينة، ومثله مارد المصباح المسحور الذي يمكن رغبات علاء الدين من التحقق والانتشار حتى يصاهر السلطان، ويستميل العامة والخاصة، ويستحصل منهم

التعاطف والاسناد. وبينما يجري الفعل في علي بابا بين الخلاء والمدينة ، وبين الكهف والازقة وداري علي بابا وشقيقه قاسم، فان الفعل في علاء الدين يمتد بين الصين والمغرب، كما ان الخطاب القائم مع القص يتوزع وينشق بين اكثر من واحد، ما بين سلطان ووزير وعلاء الدين والساحر وشقيقه، ثم ما بين زوجة علاء الدين وفاطمة الصالحة (الحقيقية والمزيفة اي شقيق الساحر). ولولا تدفق تداعيات الوعي بالامبراطورية لما كثر التجوال بين هذه المساحات الشاسعة ، لدرجة ان تنقيل القصور وغيرها ما بين بقعة واخرى حسب استدعاءات صاحب المصباح للمردة يصبح من لوازم الفعل. لكن مخاطبة هذه التداعيات وكذلك آفاق توقعات المستمعين تستدعي التوسع في رقعة مملكة الاسلام، فحيث تم بلوغ الصين ، يجد فيها الحاكي بغيته، مساحة قصية بعيدة ، تتيح له حرية اوسع في مناقشة السلطان ووزيره، والدخول على خصوصياته، بعدما كان الرشيد في واحدة من الحكايات يخاطب احد الشعراء بسؤال عما يظنه من عقاب ينتظره بعد اطلاعه على احوال نساء الخليفة. وهكذا ، يتيح المكان القصي التجوال في القصر ومعرفة الوزير وغيرته ، ونقل الزوجة ابنة السلطان الى دار علاء الدين ليلا ، والضحك من زوجها الصبي ابن الوزير، هذا المكان القصي ، ييسر للحاكي ان يأتي بالمردة والمصابيح المسحورة والخواتم، ويدعها تتحرك ما بين شد وجذب بين مملكة الاسلام القصية وتلك القريبة الى المركز.

لكن الخطاب المتقلب للراوي يخفي الكثير ويضمر ما هو اكثر: فاذ يريد ان يتموضع في الخطاب السائد، يدين الساحر المغربي، ويقرنه بالقارة الافريقية ، لكنه من الجانب الآخر يترك له ما يحقق حضورا وطغيانا في الفعل والدافع ، كشيطان ملتن، فهو صاحب المعرفة بالمصباح ، وهو صاحب الخاتم، وهو الذي جاء الى علاء الدين ليتبناه، قبل ان يقرر حسم علاقته به عند بوابة كهف العجائب والغرائب ، كما ان شقيقه مستحضر الارواح له غايته ودافعه ، اي الثأر لشقيقه بعدما قرأ الرمل وعرف ما حل به ، لولا انه يقتل فاطمة الورعة ويتقمص دورها وشخصها، اي انه لا يقل عن السندباد ، فالاخير يثأر ويقتل عندما تستدعي رغبته في البقاء ، ذلك كما يفعل في مغارة الاموات في الهند. واذ يجري التعامل مع الوقائع والاحداث ضمن الزمن التعاقبي المعروف الذي يعتمده السرد التمثيلي ، فإن مجموعة من الادوات الممكنة والغريبة او العجائبية (الرخ والنسور عند السندباد، والخواتم وقراءة الطالع واستحضار الارواح في علاء الدين) تعيد تشكيل الزمن في ابعاد عمودية لا تستعاد افقية الا على ارض الامبراطورية. وهذه (الارض) تتقمص تكوينها وحضورها الفسلجي طبيعة العقيدة التي تنتشر في بقاع تستميلها بشكل او بآخر نظرة «وحدة الوجود» ولهذا تتخلى الارض عن مفهومها المحدد لتدخل في مفهوم الكون الذي تتداخل بموجبه الارض والماء والسماء، بما يتيح للعقيدة ان تفعل فعلها حتى عندما يسكن جزيرة الرحلة السابعة كفرة يحلقون في الاجواء مانعين السندباد من التسبيح لئلا تتسلط ضدهم الارادة التي يتنكرون لها.

أفق التوقعات:

اي اننا اذن بازاء مفهوم يتشكل منه ويؤثر فيه في الوقت نفسه افق التوقعات وفضاء الحياة والمرجعيات. ولهذا يصعب ان توجد بقعة تخلو من الحياة. فكل افق مسكون ، وكل خربة تعيش حياة ما ، وكل بحر تغمره الحيوات، بدرجات متفاوتة من الحضور وبانتماء متباين للزمان او لوجوهه الكثيرة ، وهكذا، يطل فرس البحر ، وتظهر عروسه ، وتحطم سفنه اسماك ضخمة، وتظهر في شبكة الصياد قماقم الجن والمردة السجينة منذ امد سحيق. وكل فضاء تطير فيه المخلوقات من رخ وجن؛ وكل ارض تتوزعها المدن والوديان والكهوف ، والغابات والملاجىء والممرات السرية. في هذه المملكة يبحر السندباد.

وتبتدىء مشكلة التعامل مع المحكي باشكاله ونسخه المدونة عندما تغيب هذه المعتقدات عن القارىء مرة او عندما يفرضها قسرا على الجانب (التجريبي) مرة اخرى: فالسندباد مثلا ليس علاء الدين، كما انه ليس علي بابا. وعلى الرغم مما هو مشترك بين الشخوص مما مر ذكره، الا اننا ايضا بازاء منظور ينطلق منه السرد ويفرض حضوره فيه. فنحن نصغي للحاكي مارا بعلي بابا وعلاء الدين. وما جرى لهما وما خرجا به ومنه. ولكننا في رحلات السندباد نصغي الى الحاكي ـ الفاعل، متسلطا على السرد ، سرده لما يعده تجربته وحياته؛ مؤطرا ذلك بنقد لتجربته السابقة غرا طائشا كعلاء الدين قبل ان يقر رأيه على المغامرة، ومشاركة التجار والبحارة . وبقدر انتماء السارد ـ الفاعل الى فضاء المحكي وافق توقعات المستمع، الا انه يتباعد عن هذا الفضاء والافق، مصادرا الآخرين الذين يبعث في طلبهم كلما جلسوا عند ظلال قصره وبوابته، انه ينتقي شخوصه من المستمعين المقصيين، المنكودين ، الذين تعوزهم لقمة العيش ويبحثون عن تزجية ساعة او ساعات في الاصغاء لدروس قد تكون هي دروس الخطاب السائد الذي ينتمي اليه السندباد.

خطاب السندباد:

واذ يتموضع الخطاب بين طرفي المغازلة والملاطفة والغواية والتلقين والتعليم والتوجيه ، فانه يتوخى القبول ويرنو اليه . ولهذا ثمة ادانة للماضي، فلولا طيشه ما ضاع منه مال ابيه؛ وهكذا تجري استمالة المستمع المنكود والمغلوب على امره بمثل هذا النقد الذاتي ، بينما تجري الاحالة على زمن الرشيد بين أونة واخرى لتتأكد لاحقا بذلك الاطراء الموضوع على لسان ملك سرنديب، ومراسلة الرشيد التالية له ردا على رسالته، فرسالة

الاول تتوخى الاستمالة والرضا والثناء، ورسالة الثاني تطل من عل، شاكرة متصالحة ظاهرا وعميقة النوايا لتحقيق السيادة وضمان انتماء تبعية سرندب. اما الدروس الكثيرة التي يأتي بها السندباد فلا تتعدى الجد والاجتهاد والمثابرة والذكاء والتلون وحب البقاء والاستناد الى الباريء تعالى عند الملمات والشدائد. اي اننا بإزاء خطاب الفئات النامية، التجارية والبروجوازية، في مدن مملكة الاسلام وهي تقيم علاقاتها مع الاطراف.

وحتى عندما نتخلى عما هو (وضعي) في التفسير باتجاه تبادل الادوار، تقابلها مرة وتعاكسها مرة اخرى، نرى ان سيمفونية الفعل، ما بين صعود وهبوط، ارتقاء وانكسار، او نفسانية السرد ما بين حقيقة وحلم ويقين واشتباه لا يغيران من طبيعة الاستنتاج بشأن انتماء السرد الى مملكة الاسلام في عزها وانتشارها الوسيط.

لكن سرد الرحلة في الابتداء والانتهاء قد يتشاكل مع وظائف الحكي المعروفة. كما ان هذا الابتداء والانتهاء هو اعلاء لشأن المركز، عاصمة الخلافة ومستقرها ايام قوتها وحضورها، لان السندباد يقدم من بغداد الى الثغر الرئيسي بالبصرة، ومنها الى البحر. وهو في كل ذلك يبدي معرفة واسعة بالسفن، وصناعتها، وعدتها، واشرعتها وملاحيها. ويجوب بها بحارا معروفة ايام الاتساع من جانب والبحث والترحال الجغرافي الكثير من جانب آخر. وبينما تتحدد رحلات الجغرافيين بالمعروف والمتواطيء بشأنه، وينضاف المسموع والمقروء الى ذلك، فان المسكوت عنه في المدونة يبقى كثيرا. فالفتوح لم تتحقق بدون مستطلعين وعارفين بجغرافية البلدان الجديدة، اما الذي يبقى خارج تخوم المكتشف والمسكون والعرضة للفتوحات، فانه يبدو بهيئات وتسميات كثيرة، كتلك التي يسقطها الحاكية على بعض (المجاهل) الافريقية، او تلك التي تدعو السندباد الى التكهن او التوتر والارتياب. وكل ما يثير لديه مثل هذه الاحاسيس يتجاوز الكوابيس مرة والاحلام مرة اخرى، فيثيره كما هو امر السمك الضخم بحجم الجزيرة في عرض البحر، او كجزيرة اخرى تابعة لشبه القارة الهندية بسائسيها وخيولها عند الساحل، فهي تثير عنده اخيلة وتوقعات لما فيها من طقوس أنسية تنبني على اساس العلاقة بين حيوانات البر والبحر، وشأنه في ذلك كموقفه او رفاقه البحارة ازاء بيضة الرخ، او إزاء وادي الجواهر والحيات الذي تتجاور فيه الثروة والموت. الغنى والخطر وكأنه يجد في ذلك تلخيصا لتجربته، اي مغامرته التي لا يتحقق فيها المكسب بدون الخطر، انه مرة اخرى تستقر سفينته عند جبل لا مفر منه يعترض المسار داخل البحر، فتتناول القردة من حبال السفينة واشرعتها، ليبقى على اليابسة يتهدده وصحبه عمالقة من اكلة لحوم البشر، لينجو بعد لأي والعمالقة يلقون بالاحجار على زورق صنعه وصحبه من بقايا الخشب، او انه مرة اخرى نزيل قبيلة من الوحوش، يأكلون البشر، قبل ان يتمكن من الهرب ويلتقي ملكا ومملكة يجيد فيها صناعة السروج، فيحقق مكسبا، ورضا ملوكيا يتمثل بعرض الزواج عليه من ابنة الملك؛ حتى يحين موتها، فيكون نصيبه ان يموت معها، ليحيا داخل مقبرة الاموات، مصادرا حياة الآخرين من امثاله ليضمن الاستمرار والحياة، ومن ثم المكسب الكبير الذي يتحقق من مجموع الثروة المقبورة مع الاموات وشركائهم، حسب الطقوس التي يقرنها بفئة هندية ما. اي ان السندباد بين الابتداء والانتهاء، الذهاب والاياب، لابد من ان يمر بتجربة فريدة وغريبة، لكنه في مثل هذه التجارب ليس عاطلا، وانما يبدي نفسه مكابدا ذكيا يستدرج مناصرة المصادفة مرة والقدرة مرة اخرى، لكنه (بطل) مديني اولا، له مهاراته وصنعته وحصافته ومقدرته، كما ان له حدوده التي تدفعه الى تكييف شجاعة بطل الرومانس الى ما يرتضيه مفهومه للبقاء والاستمرار، ما بين اسف على حال وطمع الى مآل.

لكن السندباد بصفته منتوجا امبراطوريا لا يتورع عن تذليل الصعاب بالحيلة، حتى عندما تضطره هذه الى المجاهرة بالخمرة المسكرة، فشيخ البحر في الرحلة الخامسة لا فرار منه بلا عصير العنب المنقوع تحت حرارة الشمس حتى درجة التخمر، فيكون سبيله للترويح عن نفسه اولا قبل استدراج شيخ البحر لديه، وضمان تأثيره فيه كخطوة اولى نحو الفكاك منه والقضاء عليه.

اما عندما تقع الممالك التي تقوده الاقدار اليها خارج مملكة الاسلام، فثمة غرابة في سلوك اهلها، كتلك التي يلتقيها في الرحلة السابعة مثلا، او ثمة جهل بلغته العربية، كما هو الامر في الرحلة السادسة: فجزيرة سرندب لم تقع بعد بين ضفاف الامبراطورية، ولهذا جيء له بمترجم يحكي للملك ما يقوله السندباد، اما معرفة السندباد بأهالي تلك البلاد، فانها تصبح من تحصيل الحاصل، اي من مصادرات السندباد للآخر: اذ ان ما ينظر اليه، ويتسلط عليه، يؤول الى امر معروف ومعروض وظاهر. وهكذا يبتديء بنقل ما يراه الى المستمع المندهش. وكلما جرى التماس مع ممالك متمدنة، يظهر ثمة انحراف في الخطاب، يمكن للمستمع ان يقرأ فيه او يتابع نقدا مبطنا للبلاط العباسي الباذخ. فالملك في جزيرة سرندب يظهر الى الناس بمناد يمجد به وآخر يؤكد انسانيته، بواحد يطري ما هو عليه وآخر يعلن انه بشر مآله الموت والفناء. ولابد من ان تحتوي التقارير التي يأتي بها السارد ـ الفاعل الى الرشيد (بصحبة الرسالة التي يرفعها ملك سرندب) بمثل هذه المعلومات.

اما النقد الاوسع الذي يحتمله الخطاب الامبراطوري، فهو ذلك الذي يأتي على لسان اهل البلاد التي يستطلعها السندباد:

ففي الرحلة السابعة تقول لـه زوجه، ابنة شيخ السوق المتوفى، انها مؤمنـة على خلاف سكان المدينـة. ولهذا تدعـوه الى العودة معـه الى مركـز الخلافـة. وبقدر مـا تعنيـه العـودة من وفـاق ومصـالحة واعتراف بقيمـة المركـز فانها تحتمـل الـدعـوة الى اصـلاح الحال في الاطراف المماثلـة المتباينـة مـع هذا المركـز في الرأي والمعتقد والسلـوك. وبكلمة اخرى، فان التغاير والتباين مع اخلاق المركز حسـب ما ينقله السارد ـ الفاعـل يعني ضمنا اعـلاء حال على حسـاب الآخر: وليـس مستغربـا بعد ذلـك ان يتماهى الخطـاب السندبـادي مع الخطـاب الآمر، محيـلا اليه، متموضعا في داخلـه. اما (البطل) نفسـه، فانـه يتعرض للمحن، وتفعل بـه السنون مـا تريـد، لكنه مطمئـن الى وضوح هـويته متمثلة بتجارته التي تحفظها لـه المواثيق والاعتبارات التجارية السائدة في عصر تحقق فيه الفئات التجارية والمنتجة تقدما كبيرا وحضورا فاعلا. وهكذا، فعند خـاتمة رحلة وبداية اخرى، نراه منتظـرا عند ميناء، ليتعـرف بـرئيس الملاحين، الـذي يعلمـه بتجارة تقيـم على ظهر سفينتـه لتاجـر ضـاع في البحـر، فيكون مشهد التعـارف وكذلـك شهوده. ومـرة اخرى فـان مشاهـد التعارف بين السنـدباد والبحارة والقبطـان تحيل على مـواثيق المركز وعهوده ايام ازدهار الامبراطورية واتساعها.

المرأة والمدن:

وحتى عنـدما يتسع السرد لاحتواء الحيـاة الداخلية للمـدن، فإن المرأة فاعلا لا تتحـدد بصورة واحدة. فالسندباد يحب زوجـه الهندية، لكنه لا يتـورع عن قتل مثيـلاتها في مقبرة الأموات. كما أن الـزوجة في الرحلـة السابعـة تضحي بالكثير مـن اجل أن يكونـا سويـة في رحلة العودة. أمـا في علاء الـدين، فإن الأميرة بـدر البدور يستميلهـا الشاب بفصاحتـه ومالـه، لكنها تعاني مـن غفلة وقلة دربـة تجعلها عـرضة للتغريـر مرتين، مـن قبل المغربي السـاحر ومصبـاحه الجديـد الذي تستبدله بالقديم المسحور بدون معـرفة منها بشانه، ومرة أخرى من قبل شقيقه مستحضر الأرواح الذي يظهر لها بـدور التقية فاطمة. لكن الـذي يتخلى عنه السرد هـو ما يمـلاه المستمـع أو القارىء فبـدون أن يحيطها علاء الدين بأسرار المغامرة يصعب عليها أن تتعرف بما يجري ويدور. أي أن مقالـب الافعال المضادة تتحقق بواسطتهـا جراء جهلها أولا، وليس لضعف أساسي فيها. وعلى خلافها شخصية مرجانة. فهي لا تحتاج الى معلـومات مـن علي بابـا لإحباط اللصـوص ومشروعهم، فدربتها ودرايتها وملاحظتها، تجعلهـا متسلطة على الآخر، عارفة به، مستعدة لإسقـاطه في الفـخ، ومثل هذا النـوع من التشخيـص، يجعل المحكي مرنـا، قـادرا على المشاكلة مرة والاضطراب مرة أخـرى حاملا للبذرة الشاملة أو الكونية في داخله، محيلا على محيط، ومستوعبا لأفق التوقعات ومتـواطئا مع الفضاء القـريب، بدون أن يبعده ذلـك عما هو شـامل وكـوني يثير اهتمام الآخـريـن في شتى الأمكنـة والمجتمعـات والعصور وليس غـريبا بعد ذلك أن تحقـق هذه الحكايات حضـورها الواسـع في تاريخ الآداب طيلـة عدة قرون. فمـن هذه الحكايـات تطل شهرزاد لتضمن تدفق الحكي، غناه وتعقيداته ومسراته، بوجوه عديدة متقلبة باستمرار تغري وتخاتل وتستدرج وتشاكس وتريح.

ولربما توجد مثل هذه القراءة مجموعة من الاستجابات والردود لدى القـارىء، فلماذا يبدو المحكـي متفاوتا هنـا مع المدن في المقـامات لبـديع الـزمان مثـلا؟ إن المقامـة تعنـي أكثر بـالهامشي بحركتـه بين الأطراف والمركـز وبتلونه واستجماعه اللعـوب مرة والمضني المكـابد مرة أخرى للامكانيات والمهارات، بقصد أن يتموضع داخل المجتمعات المحتدمـة، من خلال مـواهبه كصعلوك ومتشرد عـرف الشعر وخبره صنعة وبضاعة قابلة للبيع من جانـب والتعريف بحاله من جانب آخر. إنه ليس السندباد الذي يقيم شخصـه بنفسه داخل سرده ليعيد ترتيب المشاهدات والانطباعات داخل إطـار يمتد بين المركز والاطراف، قبيل العودة ثـانية الى المركـز منتصرا محققا مزيـدا من النجـاح والمصالحة والوجاهة داخل سلطة هذا المركز ولربما تختلط في تكويناته السردية في المحكي الوقـائع بالرغبات، فيبدو كـل ما هو مهدد لـه بصورة القردة التي تقرض الحبـال والغول الذي يأكل البشر والأفاعـي الضخمة التي تبتلع البشر. فكل مـا يخرج عن الانتظام الذي يعرفـه أو ينشده لابد أن يكون مهددا وخطيرا. واذ تقصي حكايته الحضور وتموضعهم في مائدة الاستفادة والتبعيـة، علينا أن نصـادق على ما يقولـه، بصفته شـاهدا وحيدا وفاعلا يدعي الانتماء الى هيبة المركز، وخطابه وقوته.

الوجوه الكثيرة للمحكي:

لكنه هو الآخر لا يعي ضرورة ما يـأتي عن الحكي فلربما تدفقت هواجسه وكوابيسه بهذا الشكـل كلما فارق المركز، استقراره وعقوده وعهوده، وحتى عنـدما يتخذ الميناء مخرجا ومدخـلا فيما يبدو تمثيلا فعليا لحياة الاتجار والابحار فإن هذا الميناء نافذة متقلبة إيغال في شيء أو خروج مـن أمر، أنـه السر الذي تتقلب وجـوهه كثيرا، فيتحقـق فيه التعارف مرة لكي يستعيد ثقة الآخرين بهويته المرغوبة ثانية ليبدو فيه لحظة أخرى وقد أوغل في مغامرة وأزمـع على أمر وغاية. ان الميناء أكثر من عتبة المنزل، هو المكان المهتز باستمرار بوابة يعوزها الثبات الى عالم الرغبـات والأفعال والأشواق والحقـائق والمحن، والمشكلات إنـه كنز الحكي الآخر الذي يحتمي خلف المشاكلات مع الواقع والبحر والتجارة لينفتح لغزا متقلبا بـاستمرار يتدفق منه الكلام مـا بين الليل والنهار، وما بين أسرار البحر وغموضه وارتجافه الظاهر أمام تباينات الأوقات والمواعيد وتعب الرائي ونكده أو حريته وفـرحه ومن هذا المخرج وعند مكان الأوبة نفسه لنا أن نفترض الكثير لنعرف سر المحكي الشهرزادي الذي لا يبور ولا ينتهي.

وهو لا يبور ولا يتحدد بتأويل مـا لأنه يحتمل أكثر من وجه، كما أنه يجمع ما يحول دون تنميطه فإذا ما قيل أن الكهوف والسراديب هي البعد القصي للوعي تعبيرات الحنين الى الرحم مرة والى الأمان والاكتفاء مرة أخـرى، أو تعقيدات الرغبة والخوف المختلطـة المتشابكة فـإن هذا

التفسير محتمل كما يحتمل غيره فهذا علاء الدين في الكهف ينعم بما تتوق إليه الرغبة ليفاجأ عند البوابة بأن النعيم يقصر عن ضمان الحياة واستمرارية الرغبة إذا ما انغلقت عليه البوابة أو عاقبه الساحر. وهكذا كهف اللصوص المليء بالمال في علي بابا. فهو التجسيد الأشمل لرغباته في التعويض عن فقره، لكنه الكنز الذي يجاوره الموت أيضا. فالرغبة والخطر يتعانقان باستمرار تماما كما هو أمرهما في رحلات السندباد. ولا يعني باطن الأرض مشاكلة حتمية للباطن النفسي ما دام الباطن والظاهر العميق والبارز يخضعان لأكثر من فرضية وعقيدة. فقصر علاء الدين على الأرض هو الآخر ميدان للمغامرة يتجاور فيه الموت مع الحياة، والخطر مع الحب عندما أقام مستحضر الأرواح المتنكر في غرفة مجاورة لبيت الزوجية. وكلما يشعر القارىء بالقرب من تأويل محدد وحاسم، تتدفق شتى المخلوقات في الهواء والماء والأرض، وكأنها تريد أن تقول عن نفسها أنها الأفواه العديدة للحكي تتكلم لتؤكد استمراريتها التي صادف أن تكون استمرارية الحياة والسرد في آن واحد، حيث تخلد شهرزاد من قبل ومن بعد.

أصول أسفار السندباد :

ثمة سؤال لابد منه عندما يتطرق الأمر لتاريخ ظهور الحكايات المذكورة أصولها وتناميها، وتداولها بالشكل المتعارف عليه فإذا ما افترضنا وجود أساس واقعي لحكايات السندباد ورحلاته فإن المطابقة التاريخية لا تصمد كثيرا كتفسير لاستمرار حظوة الحكايات بين القراء، حتى في عصرنا الذي يتجاوز المدونة نحو وسائل الاتصال المرئية والمسموعة. وإزاء ذلك،نحن أمام سلسلة من المشكلات التي تستدعي التفسير والحل، ومهما يكن فإننا مدعوون أولا الى تقصي جانب المحاكاة في المحكي: فالمدن الاسلامية الوسيطة منتجة لانماط سلوكية معينة وكذلك لمدونات ومحكيات لها القدرة على الصمود أمام تقلبات الأزمان وكما أن أعمال بلزاك وفلوبير وديكنز أو أخرى كأعمال كافكا مشاكلة بالضد للتكوينات المؤسساتية السائدة الآن لكنها تقدر على تجاوز التغيرات فإن المنتوج المديني الوسيط المعقد للحضارة العربية الاسلامية مكتوب له مثل هذا الصمود والمجاراة والاثارة والمشاغلة وتوليد الدهشة . وهذا يصدق على حكايات بغدادية وقاهرية كثيرة، كما يصدق على ما يدور فيه محكي علي بابا والأربعين حرامي، الذي ينتقل فيه الراوي بمعرفة بادية بين المدينة وأزقتها ودورها وصناعييها وبين ذلك الباب الدوار الذي يختبيء خلفه الذهب المسروق الذي تتمكن منه وتزيد عليه عصابة قوية تخضع لنظام داخلي صارم

ولئلا نستبق التفسير، يمكن أن نتأمل عددا من الوقائع التي ترد في المدونات الأخرى المعاصرة لنشأة الليالي ، وتناميها ومن ثم تدوينها

الرحلة العباسية:

فسواء جرى التنقيب بين آثار الجغرافيين أو المؤرخين العرب منذ ذلك العصر الزاهر الغامر بحيويته ونشاطه ومجهوده، ومشكلاته وآفاقه، أو تأملنا حياة هؤلاء أنفسهم لوجدنا (التجوال) باتجاه مركز الخلافة ولغاية سقوط بغداد سمة أساسية من سمات الرحلة ومواصفاتها. هكذا يفعل أبوزيد البلخي، وهكذا يتحرك أبودلف الينبعي الخزرجي الصعلوك صاحب المقامة الساسانية وبطلها والذي صادر هذا اللقب ليؤول لشخصه ولصحبه المكدين، وهو يأتي من بخاري نحو الشرق وبغداد [1].

وليس ذلك بمستغرب اذا ما عرفنا معنى بلوغ بغداد، مركزا للحظوة والمجد والشهرة والمعرفة والتلمذ على آخرين أو اختراق الحواجز والموانع التي تحول دون الانتشار.

لكن هذا العامل الذي يفسر جزئيا شكل الرحلة بابتدائها وانتهائها كما في أسفار السندباد لا يبدو شاملا إن لم يقترن أيضا بمعرفة ما يعنيه المركز عند مؤرخي تلك المرحلة وكتابها فاليعقوبي الذي غادر بغداد مبكرا وتنقل في آسيا وأقام في مصر والمغرب يكتب في تقديم (كتاب البلدان) مبررا السبب في تكريس ربع كتابه لوصف بغداد وسامراء قائلا:

(وقد ذكرنا بغداد وسر من رأى وبدأنا بهما لانهما مدينتا الملك ودار الخلافة ووصفنا ابتداء أمر كل واحدة منهما فلنذكر الآن سائر البلدان والمسافات ...) [2].

لكن الاكتفاء بهذا التفسير المتداول لمعنى الاتجاه الى المركز، والأوبة إليه لا يمكن أن يلغي التساؤلات الأخرى بشأن معنى قدرة المدونة والرحلة السندبادية تحديدا على تجاوز مجرى الأزمان وتقلباتها فثمة اعتقاد آخر تتحرك بموجبه الرحلة بصفتها اكتشافا ومخاطرة ومسعى للاتجار أو للمعرفة أو مغالبة الذات (الرومانسية) الهائمة والقلقة أو المتوترة.

أنواع الرحالة :

وعند المسعى لمعرفة اتجاهات هذا الموضوع ، علينا أن نفصل بين نوعين من الرحالة، فهناك من هو منخرط في فعل مملكة الاسلام، كما هو شأن حوقل مثلا. وهناك المغامر الذي تتعاظم نزعة المجازفة مقارنة بغيرها فالانشداد الى المغامرة والمعرفة والاكتشاف نتبينه في شخصية ابن بطوطة مثلا، وهناك العشرات من أمثاله الذين تركوا مدونات تقل حظوة وشهرة، لكنهم غامروا مثله مدفوعين بغريزة الاستطلاع والمثابرة والاكتشاف.

لكن نموذج ابن حوقل مثلا يجتمع فيه التاجر والمستطلع والراغب في المعرفة ،وهو أيضا النموذج الذي يكتفي بأهل الكتاب داخل مملكة الاسلام وخارجها عارضا لهم أصحاب حضارة تستحق الذكر على خلاف غيرهم ممن يستبعدهم من هذه الدائرة غير مثيرين لاهتمامه والشخصية التي تطل علينا في مثل هذه الفقرة مثلا تنتمي أيضا الى (الأيديولوجية) السائدة أولا، تلك التي تتموضع

فيها شرعية المعرفة داخل منظومات أخلاقية واجتماعية وسياسية تجد مواصفاتها في التأويل السائد للديانة الاسلامية ، فالاعتبار الأول يعطى للمسلمين، بصفتهم ينهلون من دين مملكة الاسلام التي تمثل للكاتب عنوان التحضر والمعرفة والنجاح بدليل امتلاكها لمثل ذلك المركز ونظائره وبعدهم يأتي أهل الكتاب سواء جاءوا ضمن شعوب المملكة أو خارجها. فابن حوقل ينطلق من بغداد (مايو٩٤٣) تاجرا، ليزور أفريقيا الشمالية والأندلس وبالبرمو والهند وبابل وغيرها، ليرفع كتابه الى بلاط سيف الدولة، بصفته البديل الناجح للمركز الآخذ بالأفول ففي (كتاب المسالك والممالك) يقول ابن حوقل انه لم يذكر بعض بلدان افريقيا (ومن أعراضهم من الأمم لأن انتظام الممالك بالديانات والآداب والحكم وتقويم العمارات بالسياسة المستقيمة وهؤلاء مهملون في هذه الخصال ولاحظ لهم في شيء من ذلك فيستحقون به إفراد ممالكهم مما ذكرت به سائر الممالك (ص ٢١٩). أما عندما يستدرك على هذا التعميم فلأن (بعض السودان المقاربين لهذه الممالك المعروفة يرجعون الى ديانة ورياضة وحكم ويقاربون أهل هذه الممالك كالنوبة والحبشة فإنهم نصارى يرتسمون مذاهب الروم وقد كانوا قبل الاسلام يتصلون بمملكة الروم على المجاورة ...) وسرعان كان ابن حوقل داعيا سياسيا أو تاجرا، فإن استدراكاته تقوم على مبدأ واضح، يتم بموجبه تشديد الاقتران بين (الايديولوجية) والحضارة والدولة.

لكن هذا التمسك بالتأويل (الايديولوجي) لا يكتسب صفة التعميم عندما نريد قراءة مواقف الرحالة والجغرافيين والمؤرخين والكتاب الآخرين. فثمة نمط آخر لا ينتمي الى طائفة المكدين أو الصعاليك الجوالين، من على شاكلة أبي دلف، كما أنهم لا يجدون هويتهم في المهنة وشروطها واعتباراتها. فهذا المسعودي الذي يعده كريمرز من (أكثر الجغرافيين أصالة في القرن العاشر)، شملت رحلاته عشرات البلدان (من الهند الى المحيط الاطلنطي ومن البحر الأحمر الى بحر قزوين) وغيرها. ليقدم خلاصة لجولاته في عدد من المؤلفات كـ(أخبار الزمان) و(الكتاب الأوسط) و(التنبيه والاشراف) والتي تعد من غرر كتابات القرن العاشر علاوة على ما هو معروف له من كتب أخرى كمروج الذهب. لكن هذا الترحال يدفعه حب المعرفة ، مما يعني وجود نزعة أصيلة لديه للانتماء اليها بديلا للمكان وهو اذ يعتذر عما يمكن أن يفوته سهوا أو غفلة يؤكد أن (طول الغربة وبعد الدار وتواتر الأسفار طورا مشرقين وطورا مغربين أسباب محتملة لا يمكن أن يسهو عنه. لكن هذه الملاحظة لم تأت مقطوعة عما يقوله أبوتمام وهو يجد نفسه جوابا مالكا للهوية مرة ومنزوعا عنها مرة أخرى. ولهذا جرت الاشارة الى الشاعر وما يقوله بهذا الصدد.

أي أننا بإزاء ترحال آخر يغني في حال ليضعف في أخرى،

فغربت حتى لم أجد ذكر مشرق
وشرقت حتى قد نسيت المغاربا

كما يقول أبوتمام، فمملكة الاسلام تتسع للانتماء لكنها تضيق أيضا ازاء الهاجس الفرداني أو المغترب للمبدع:

بالشام قومي وبغداد الهوى وأنا
بالرقتين وبالفسطاط إخواني

وبقدر ما تعنيه الاشارة الجغرافية من انتماء واسع فانها تعرض أيضا لذات تتمدد وعيا في أكثر من مساحة داخل هذه المملكة وهذه الذات ديدنها التجوال والاكتشاف والمعرفة أولا لكن هذا الانشغال لا يعني ضرورة الانكفاء على ما هو وضعي: فعلى الرغم من أن السلطة اهتمت هي الأخرى بالتثبت مما هو غريب أو عجيب أو مما هو مألوف في النص الديني أو مثير للتقولات، إلا أن ذلك لا يعني انتفاء النزعة للاغراب مرة أو لتمرير العشرات من الملاحظات والصور والحكايات التي تثير ريبة المشاهد صاحب الرحلة مرة أخرى، فيمكن أن يبعث الخليفة الواثق مرسليه للتثبت من خبر ما كما فعل أبو بكر من قبل وهو يبعث عبادة بن الصامت لمعرفة خبر رقيم أهل الكهف على مقربة من القسطنطينية وهاهو الواثق يبعث (محمد بن موسى الفلكي ليستقصي خبر أهل الكهف) (٣) مرة وسلاما الترجمان مرة أخرى عندما تراءى في المنام (كأنما انفتح السد الذي بناه الاسكندر ذو القرنين ليحول دون تسرب يأجوج ومأجوج). لكن دارسي علم الجغرافيا يرون أيضا أن (هذا الحلم المزعج قد سببته للخليفة الشائعات عن تحرك القبائل التركية في أواسط آسيا) (ص ١٥٨) أي أننا بازاء اختلاط الحقيقة بالخيال والواقع بالحلم، لا يمكن أن نقبل بما يجيء من الباحثين والدارسين التالين أو نكتفي بظاهر المدونة فمن الواضح أن الخلفاء المعنيين بالمعرفة والعلوم تستميلهم رغبات أخرى في ضوء ازدهار ما هو تجريبي أيضا. فالمأمون والواثق ينشغلان بالعلم وينظران الى كل ما هو (عجائبي) بعين الشك والتجرد.

ولهذا غالبا ما يختلط على الآخرين من مؤرخين أو جغرافيين معنى انشغالهم بالبعثات والرحلات: فكل خبر لدى هؤلاء وغيرهم ظن، وكل ظن لا يستحق الاهتمام الا عندما يتحول الى يقين. ولهذا انشغل كلاهما بالمراصد والمختبرات أيضا. لكن هذا الاهتمام من قبل السلطان لا يلغي الجانب الشخصي لدى الرحالة، فهم ينظرون الى مواضع ترحالهم في مواقيت متباينة وتحت ظل ظروف نفسية متقلبة . وبينما يأتون على الوصف والملاحظة بدون كلل ولا ملل، إن ما يربك الأحاسيس أو يثير الشبهة أويتباين مع المألوف أو يتداخل مع المقروء أو المسموع قد يأتينا في باب العجائب والغرائب، وهو باب يتباعد عن المألوف والظاهر، لكنه يدعوهم الى الدراسة والتبصر. كما يفعل بزرج بن شهريار في عجائب الهند مثلا. وهكذا يحفل علم الجغرافية ووصف الكون تحديدا، بانشغال بهذا الجانب الذي يقول كراتشكوفسكي انه نال تسمية (علم عجائب البلاد) (ص٢٣) . ومثل هذا العلم قد يحتوي في داخله ما يقوله المسعودي مثلا عن أخبار (بحر الظلمات) أو المحيط الاطلنطي الذي يغيب فيه الكثيرون بينما يكتب المسعودي عن خشخاش القرطبي الذي (غاب فيه مدة ثم

انثني بغنائم واسعة وخبره مشهور عند أهل الأندلس) «ص١٥٢».

ومثل هذه التفاوتات في تكوين الرحالة وهمومهم وانتماءاتهم ومساعهم تضعنا أمام مجموعة أخرى من الأسئلة. فهذا الذي يقتفي الأثر ويطارد المجهول أوذاك الذي يحركه الدين أو يدفعه مسعى الاتجار لا يعود كما كان فالدهشة التي توجدها الممالك والمسالك أو الظلمات قد تنبعث عنها افتراقات كثيرة عن الأنماط السالكة والمقولات الدارجة والمعلومات السابقة. كما أن اليقين قد يزداد قوة ومنعة عندما يقابل بما يقال عنه. وكلما بدا الأمر لرحالة عارفين بشؤون الآخر أو متسلطين عليه أو مكتفين بامتيازهم عليه أو ساعين الى ضمه اليهم كواحد منهم، عادوا وقد ازدادوا يقينا ومعرفة ومالا. وكلما التقت الرحلة لديهم باكتشافات فلكية أو تنبؤية (ملحمية كما يقولون) معنية بالتنجيم، عظم أمر التجربة وانحرفت عن المواصفات السابقة للأسفار. ولعل تجربة أبي معشر البلخي (ت ٨٨٦م) تستحق أن تذكر. فهو إذ يقصد خزانة الحكمة العائدة الى يحيى بن المنجم يتخلى عما كان يزمع عليه من حج لتعلم (علم النجوم) فـ(أعرق فيه) كم يقول ياقوت، (حتى الحد وكان ذلك آخر عهده بالحج والدين والاسلام ايضا) [٤].

وليس صعبا تبين أصداء «الرحلة» بمواصفاتها المذكورة وتفاوتات معانيها ومقاصدها في حكايات السندباد. لكن الذي يقرأ ما دون أبوزيد السيرافي عن التاجر سليمان وابن وهب قد يلجأ أيضا الى التفسير الذي يؤكده فيران Ferrand وسوفاجيه Sauvaget وكازانوفا Casanova و وريتو Reinand ودي خويه De Goeje في أن هذه القصص تشكل الأساس الفعلي لأسفار السندباد بصفتها قد انبعثت في نهاية القرن التاسع وانتمت الى ذلك الوسط العباسي أيضا.

سر الخلود:

وبمعزل عن الانتماء المباشر للأسفار فإن طرائق التدوين والتأريخ تؤكد مبادىء الاسناد والاحالة والأخذ والاعداد والتكرار والسطو كلما حالت التجربة دون المراجعة الكلية للمدونات السابقة. وهذا المسعودي في كتاب التنبيه يشير الى السابقين له كالسرخسي والجيهاني وابن أبي عون الكاتب وابن خرداذبه وغيرهم مادحا فيهم (سبق الابتداء) لتكون له (فضيلة الاقتداء) لكنه يأتي أيضا بمجموعة أخرى من مبادىء التأليف التي تبعد عنه شبهة السطو. فثمة تواردات واتفاقات، (وقد تشترك الخواطر وتتفق الضمائر) كما يقول. لكنه أيضا يرى في المتقدمين حضورا لدى أوساط الناس، مما يضطر المحدث الى أن ينسب ما يقول اليهم حتى وان كان منهم من هو (أنقص منه مرتبة وأقل فائدة)، كما ينقل عن الجاحظ [٥].

أي أن تموضع أسفار السندباد داخل النصوص والحكايات التي وردت عن التاجر سليمان لا يغير كثيرا من طبيعة استنتاجاتنا بشأن طبيعة هذه الرحلات. لكن الأمر ينبغي أن يدعونا الى التساؤل في العناصر الأساس التي تجعل من هذه الحكايات مؤثرة في أجيال متباينة على مر العصور. فهي يمكن أن تحتوي عنصر الرحلة المعروف، حيث البحث عن مآل، لكن رحلة السندباد ليست رحلة بطل الرومانس. فهو في النسخة المتداولة لهذه الأسفار يخرج مندفعا بنزعة البحث وحب السفر والترحال والرغبة في التجوال، لكنه يعود وقد استرجع ماله وزاد عليه فهو التاجر بامتياز لكنه تاجر تلك العصور المليئة بالمغامرة والمخاطرة والميل العاصف الى الحياة الاجتماعية المكتنزة الغنية.

واذا كان سليمان التاجر يحكي ما يجري له فإن السندباد يفتش عن مستمع يصغي له ويستقبل ما عنده، لتثمر فيه بذرة الدرس فالترحال انتماء وتجارة وتعليم كما لاحظنا، لكن مثل هذه الاقامة بين حكايات التجار تثير تعاطف الوسط التجاري المديني وانشداده كما حصل عندما طرقت أسفار السندباد أوروبا وحتى (عوليس) لم يعد بطلا أسطوريا عندما استدعته التطلعات الابداعية لمثقفي القرن التاسع عشر، فامتزجت رغباته وتوتراته بميول سندبادية كثيرة كانت هي الأخرى تجد لدى الجمهور تعاطفا خاصا لما فيها من مهارة وشجاعة ومخاطرة وتعلق بالحياة ومسعى للبقاء ومكابدة كبيرة ورغبة في المعرفة وميل لتقديمها جزلة ميسورة للآخرين من الذين يقلون عنه مرتبة ومالا. أي أنه يتحدث بلسان البورجوازيات التجارية النشيطة في تلك الأثناء.

ومثل هذا الانتماء الى البورجوازية التجارية لم يحل دون بقاء العناصر بالأخرى التي لا تخاطب عصرا محددا أو جمهورا معينا. فثمة مكونات كونية تستند اليها الأسفار شأن محمولات البحث والمخاطرة وحب البقاء. كما ان في الأسفار المذكورة ما هو كوني وانساني يتجاوز الثقافات والشعوب ممتدا بظلال لتبقى هذه الأسفار على ظلال مثيرة تغري وتتباعد لتتمسك بالمستمع والقارىء منشغلين ومأخوذين حائرين ما بين التصديق والتكذيب ليجدوا أنفسهم دائما تحت سلطان الحكايا الذي لا يقاوم. وعندما نريد توحيد هذه الأسفار مع حكايتي علاء الدين والمصباح السحري أو علي بابا والاربعين حرامي، نراها تحيل جميعا على انشاد انساني عفوي للمخاطرة والاستطلاع والكسب وحب الذات.

الهوامش

١ - يراجع اغناطيوس اليانوفتش كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، نقله عن الروسية صلاح الدين عثمان هاشم، ط ٢(دار الغرب الاسلامي ببيروت ١٩٨٧)، عن طبعة ١٩٥٧، ص ٢٠٢ و ٢١٣.

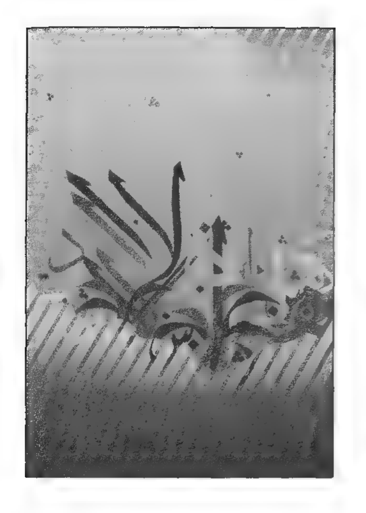
٢ - المرجع نفسه ص ١٧٢.

٣ - أوردها كراتشكوفسكي عن ابن سعد والطبري وياقوت، ص ٦٤ - ٦٥ و ١٤٨.

٤ - ياقوت، إرشاد الاريب، ج ٥، ص ٤٦٧.

٥ - ينقله كراتشوفسكي، ص ١٩٨.

* * *



قصيدة النثر .. تأملات في المصطلح

محمد الصالحي *

يصطدم الباحث في قصيدة النثر العربية بمعضلة تداخل الحدود بين أشكال أدبية عدة أفرزتها المحاولات الإبداعية العربية الحديثة منذ ما سمي بعصر النهضة. أي منذ المحاولات الأولى لزعزعة الفواصل السميكة الموروثة بين الشعر والنثر، إذ لم يعد الشكل الظاهر للنص كافيا لوضع هذا النص في خانة الشعر وذلك في خانة النثر، لأن هذا تطاول على اختصاصات ذاك والعكس (١).

ففي زمن وجيز تجمعت في سلة النقد الشعري العربي مصطلحات من مثل

الشعر المنثور

القصيدة المنثورة

الشعر المرسل

الشعر المنطلق

الشعر الحر

النثر المركز

النثر المشعور

النثر الموقع

البيت المنثور

النثر الشعري

قصيدة النثر

النثيرة....

والمتأمل للدرس النقدي العربي الحديث حول الشعر سيلاحظ الفوضى السائدة بسبب عدم تدقيق المصطلح أولا، وبسبب من عدم توحيده ثانيا. إن الباحث الذي يتناول قصيدة النثر في الشعر العربي الحديث ليجد من أولى أولوياته توضيح هذا المصطلح توضيحا شافيا حتى يتسنى له فرز المتن الذي سيتعامل معه، وحتى يساهم، ما استطاع في تجلية هذه الضبابية المفاهيمية التي ما انفكت حدودها تتسع.

لقد شهدت القصيدة العربية، في ظرف وجيز جدا، من التغيرات والتلوينات ما لم تشهده طيلة تاريخها الطويل، فلم تكد

★ كاتب وناقد من المغرب

اللوحة للفنان محمد الصائغ - سلطنة عمان

قصيدة (التفعيلة) تبشر بإيقاعها الجديد الذي سيحرر في نظر أصحابها، الشعر العربي من الرتابة الوزنية والملل القافوي، حتى ظهرت قصيدة النثر، أو القصيدة التي تدعي كونها نثرية لترى في التفعيلة مجرد تكرار لقوانين العروض وخروجا محتشما عن سياج الخليل [٢]، ولتدعو الى شكل جديد يتسع للمعاني الجديدة [٣] داعية الشاعر الى ايجاد لغة جديدة تتيح إمكانية التعبير عن فورات نفسية أكثر قوة بعيدا عن قيد الوزن والقافية، لا مفر من نظرة تبسيطية كهذه الى المسألة لأن الثورة على القديم تأتي، دوما من الإحساس بكون المؤسسة القديمة (البيت التقليدي والسطر التفعيلي هنا) لم تعد ملائمة للبت في مشكلات أوجدها مناخ جديد، ومن أن سوء الأداء يستلزم البحث عن بديل أسلم ما يتولد عنه عصيان عادة ما يكون عنيفا [٤]، لهذا صاحبت الدعوة لخرق كل الممنوعات لغويا، أخلاقيا، واجتماعيا، الدعوة لكسر بنية اللغة الشعرية [٥].

ظهور قصيدة النثر بشكلها الصارخ والهجومي في لحظة زمنية سمتها الاستعمار الغربي لبلدان العالم العربي وبلوغ الحركات الاستقلالية الوطنية أوجها، وفي لحظة كان الفكر العربي فيها يتوزعه تياران قويان سمي الصراع بينهما- اختزالا - صراعا بين الاصالة والمعاصرة، جعل النقاش حول قصيدة النثر يحتد ويتخذ أبعادا لم يثرها أي نقاش شعري عربي من ذي قبل.

ذلك أن القيم العربية العامة لم تتغير جذريا حتى تتغير الأشكال الأدبية والبنى الذهنية جذريا.

المجتمع العربي مايزال يراوح مكانه اجتماعيا وثقافيا، ولم يزده الاستعمار الغربي والصدمة الحضارية الناتجة عنه إلا نكوصا وارتدادا الى ذاته وماضيه، فهو لم يبرح بعد لحظة الخطابة والتوصيل الشفاهي الى مرحلة الكتابة، بما ترمز اليه الكتابة من اعتماد التقنية أداة في تفعيل التواصل الأدبي والشعري خاصة، ومن حرية فردية في التلقي والتأويل [٦].

لقد نظر الى النص الجديد، في ظل الظروف العامة أعلاه، كمؤازرة للانكسار العام الذي أضحت الأمة تعيشه، حضاريا وسياسيا، ورُئي في (اللاشكل) الذي أصبحت تنادي به قصيدة النثر، معادلا موضوعيا للبعثرة التي تعرفها الأحوال العربية [٧] ونحن على بعد سنوات قليلة، فقط من سقوط فلسطين والاستقلالات الوطنية في معظمها، طرية لا تزال، وثقافيا /أدبيا، مايزال الشعر التفعيلي يثير جدلا صاخبا بين المؤيدين والرافضين [٨].

ومما يزيد هذه الفرضية تأكيدا أن النقد العربي الذي رأى (في قصيدة النثر) عصيانا وشكلا غربيا دخيلا، رحب بقدوم الرواية والقصة القصيرة، وهما شكلان غربيان، ورأى في موت المقامة حدثا طبيعيا، كما لم ينتبه لكون الشعر التفعيلي، ذاته فكرة غربية رغم قيامه على التفعيلة الخليلية.

من هنا الصعوبة الكبرى التي لقيتها هذه القصيدة في الانضمام للحقل الشعري العربي، والرفض الذي ووجهت به هي وأصحابها، إذ لأول مرة في تاريخ الشعر العربي سيرفض نص ويحارب، وينظر في ذات الآن، الى الشاعر كشخص غريب الأطوار، بل وكمريض عصي على المعافاة، والى قصيدة النثر كمؤشر على قساوة اليأس الذي أصاب الذات العربية [٩].

إن مثل هذه الأحكام، وهي كثيرة تجعل الشعرية في رتبة أدنى من الشعر، فتحكم على النصوص انطلاقا من الموضوعات التي تثيرها مستخلصة الجمالي من الوجودي [١٠]، في حين أن العكس هو المطلوب من كل عملية نقدية علمية تعتمد الملاحظة والاستقراء والرصد والمقارنة لا المناظرة والجدل، وتسعى الى أن تشارك الابداع في تأسيس مذهب أدبي جديد ذي أسس واضحة، لأن الجنس الأدبي لا يولد كاملا، كما لا ينال فشله إن فشل، من القيم الأدبية الراسخة [١١].

فهذا النوع من (النقد) إنما يحجب ضوء النص، ويحول دون الدنو منه لمساءلته فهو يسائل المضامين في غفلة عن علاقتها بالمستويات الايقاعية المتعددة للنص، وهو لا يرى في اللغة إلا طريقا للوضوح والابانة غافلا عن كون الوضوح الايقاعي لا المعنوي هو المطلوب في النص الشعري، وهو نقد يسائل الشاعر أكثر مما يسائل النص، وهو ينطلق من معيار شعري سابق يحاكم في ضوئه النص الجديد [١٢].

فإلى جانب الحيرة التي يدفع إليها ازدواجية الانتماء للشعر والنثر معا (قصيدة النثر) فإن الأشكال (اللاشكلية) التي تتخذها هذه القصيدة بحرية بادية، والموضوعات الصاعقة التي لم يخطر ببال، يوما أنها ستصبح موضوعات شعرية وشخصية شاعرها القريبة من شخصية الصعلوك بمعنييه القديم والحديث معا، ولغتها التي تخلت عن كل (وقار)، وتنصل شاعرها من كل مسؤولية سياسية أو قومية مباشرة ساعيا الى تغيير الحياة بدل تغيير العالم، مقتربا من رامبو ومعرضا عن ماركس، حيث غدا الشاعر الحداثي يمارس نشاطه بغض النظر عن الشروط العامة التي تضمن لرسالته سلامة الوصول والفهم فهو قد أعاد النظر في مفهوم الشعر وفي وظيفته، ومنح نفسه كشاعر، وضعا اعتباريا غريبا، وصدم المتلقي ولم يأبه بالمؤسسة الوسيطة التي تعين من يتكلم وتحدد له شروط الكلام [١٣]، وملغيا بكثير من الكبرياء والعجرفة شجرة نسبه في مناخ يؤمن بتسلسل الأنساب ويقول بوراثة الشعر [١٤]..

كل ذلك سهل عملية الهجوم على «قصيدة النثر» والمناداة بوأدها في المهد، ودفع النقاد الأكثر اعتدالا الى تقديم النصيحة لأصحابها بالبحث عن الشعر في مظانه لأنهم أخطأوا الطريق!

هذا المصطلح المركب (قصيدة ـ النثر) الذي زاد من صعوبة تقبل هذا النص لا يمكن فهمه الا في ضوء الحيثيات

السابقة لأن صفة النثرية هنا تحمل حكم قيمة وتستدعي على الفور النص المضاد، أي (قصيدة الشعر) التي هي القصيدة الموزونة تقليدية أم تفعيلية [15].

ورغم أن كتاب (قصيدة النثر) عربيا هم أول من استعمل هذه التسمية وكتبوا تنظيراتهم الساخنة مردديها فإن أعداء الشكل الجديد سرعان ما سيستغلونها (التسمية) للطعن فيه ومهاجمته [16].

ويبدو أن مصطلح (قصيدة النثر) أطلق، عربيا، بنوع من الطمأنينة «رغبة في تسمية الأشياء بأسمائها للخروج من البلبلة والخلاص من تشويه الحقائق» [17] كما كانت نية المتحمسين له، في حين أنه مصطلح يفتح باب الجدل على مصراعيه بدل أن يغلقه فإضافة لكونه يستدعي تعميق النظر في مفهوم النثر وهي مهمة ليست سهلة أبدا فإنه يجعل من البحث عن علائق النص الجديد بالأشكال الشعرية السابقة عليه أو المحايثة له ضروريا كما يستعجل تحديد الأسس الشكلية والبنائية لقصيدة النثر التي مهما ادعت أنها ضد الأشكال كلها فإن لها شكلا .

هكذا ستضع قصيدة النثر الدرس النقدي في مأزق لأنها جمعت بهذا الشكل الفج بين الحقلين المكونين للعملية الأدبية كلها. الشعر والنثر. وهذا الجمع الذي يفاجئنا منذ البدء، سيبعثر المسلمات الاجناسية ويدفع الى اعادة النظر في استراتيجيات التلقي .. بتعبير أوجز نقول: إن قصيدة النثر جسدت كل الاشكاليات الشعرية العربية قديما وحديثا وحتمت إعادة النظر في القناعات النقدية والأدبية والبحث عن معرفة أنسب لما يفرضه النص الجديد [18].

من هنا كان ضروريا النظر في العلائق بين الشعر والنثر للاقتراب، ما أمكن من الفجوات التي يتسرب منها هذا لذاك والعكس، واستقصاء الامكانيات الايقاعية التي تنطوي عليها اللغة بعيدا عن الثنائية الصارمة : الشعر / النثر.

لذا لن نبحث عن تعريفات للشعر وللنثر، ولا عن التقلبات المفاهيمية التي لحقتهما عبر مسيرة الأدب العربية الطويلة ، وإنما سنسعى الى الاقتراب من الابدالات الايقاعية بينهما.

أي ما هي التجليات الشعرية في جسد النثر العربي؟ ما هي التجليات النثرية في جسد الشعر العربي؟ كيف حصل هذا التداخل حتى أصبحنا أمام أجناس أدبية تحمل أسماء لا تحيلنا لا على النثر ولا على الشعر، بل ترمي بنا وبمسلماتنا في منطقة التماس الصعبة حيث يصطدمان وينتج عن اصطدامهما شرر مستطير؟

من منهما (الشعر والنثر) تخلى عن بعضه أكثر من الآخر؟ ماذا فقد الشعر حتى عد قريبا من النثر؟ ماذا فقد النثر حتى عد قريبا من الشعر؟ ثم لماذا حين حصل هذا التداخل أصبحنا أمام نص سلمنا بشعريته، رغم أنه تخلى عن كثير من مواصفات الشعر المتداولة والمتعارفة ؟ هل لأن الأفضلية في تراثنا الأدبي كانت دائما للشعر، وأن النثر مهما يكن فنيا، فانه يبقى في منزلة دون الشعر؟

سنتوقف قليلا عند معنى كلمة «نثر» حتى نستجلي حقلها الدلالي، لأن التأمل في المصطلحات التي منحتها الأشكال التي سبقت قصيدة النثر في الزمن أو جايلتها ، سيرى كيف تبرز صفة النثرية كخاصية مشتركة بين أكثر هذه المصطلحات تداولا: الشعر المنثور ـ النثر الشعري ـ قصيدة النثر.

يعرف القاموس المحيط للفيروز آبادي كلمة «نثر» هكذا نثر الشيء ينثره وينثره نثرا ونثارا رماه متفرقا كنثره فانتثر وتنثر وتناثر والنثارة بالضم والنثر بالتحريك ما تناثر منه أو الأولى تخص ما ينتثر من المائدة فيؤكل للثواب . وتناثروا مرضوا فماتوا والنثور الكثيرة الولد والشاة تطرح من أنفها كالدود كالناثر والواسعة الإحليل.

والنيثران كريهقان وككتف ومنبر الكثير الكلام ونثر الكلام والولد أكثره والنثرة الخيشوم وما والاه أو الفرجة بين الشاربين حيال وترة الأنف، وكوكبان بينهما قدر شبر وفيهما لطخ بياض كأنه قطعة سحاب وهي أنف الأسد والدرع السلسة الملبس أو الواسعة. والعطسة والنثير للدواب كالعطاس لنا. نثر ينثر نثرا أو استنثر استنشق الماء ثم استخرج ذلك بنفس الأنف كانتثر والمنثار نخلة يتناثر بسرها أو انثره أرعفه وألقاه على خيشومه والرجل أخرج ما في أنفه أو خرج نفسه من أنفه وأدخل الماء في أنفه كانتثر واستنثر والمنثر كعظم الضعيف لا خير فيه» [19].

يجمع بين هذه المعاني جميعا معنى الشتات واللاتناسق : رمي الشيء متفرقا – تناثر الشيء – المرض – كثرة الكلام – العطاس – الرعاف – العظم (الشخص الذي لا خير فيه) ... والشتات اللاتناسق هما الصفتان اللتان جعلتا العرب قديما، يسمون النثر نثرا لأن شكله يوحي بالتبعثر عكس الشعر الذي يسيجه سياج الوزن والقافية والتشطير فيجعله ذا شكل بيّن واضح.

من هنا نفهم لماذا ظلت الشعرية تحتفظ بشرطي الوزن والقافية كشرطين ضروريين لا محيد عنهما رغم انتقال هذه الشعرية من طور تعريف الشعر بالوزن والقافية والمعنى، الى طور تعريفه بالوزن والقافية والتخييل درءا منها لكل (تسيب) قد يلحق الشكل الشعري فيفقد تناسقه ويصبح نثرا.

هذا الهاجس هو ذاته الذي سيجعل العرب المحدثين يمنحون الأشكال الجديدة الناتجة عن قرع النهضة العربية باب الحداثة، يمنحونها صفة النثرية كأنما فاض الشعر عن ضفتيه فتناثر فأصبح نثرا ،وأخذ يغطي بياض الورق كأي نثر عادي.

قد يكون هذا تفسيرا شكليا محضا، لأن الشعر ليس مجرد هيئة على الورق ولكنه علاقات وديناميه وصراع وأخيلة وإيقاع، لكننا ملزمون ، ونحن نروم تدقيق المصطلح بهذه الاشارة لأن

التسمية التي منحها هذا الشكل أو ذاك تحمل من الدلالات الحضارية والسياسية أكثر مما تحمل من دلالات شعرية.

تتفق جل الدراسات المنجزة حول بدايات تململ قارتي الشعر والنثر في الأدب العربي الحديث واقترابهما من بعضيهما حول كون أمين الريحاني ومي زيادة وجبران خليل جبران أول من كتب نصوصا أدبية استدعت إعادة النظر في مفهومي الشعر والنثر معا لكون هذه النصوص تحمل في أغلبها شكل النثر، لكنها، إيقاعيا ورؤيويا مختلفة عنه فقد برز فيها النبر بشكل يجعلها أكثر غنائية وحضرت فيه الذات الكاتبة بحدة جعلت إيقاعها منسجما متراصا،ومالت الى التصوير بطريقة غير مطروقة من ذي قبل في النثر العربي، واستفادت من تقنية السجع من غير إفراط، مما جعل المتقبل يستعيض عن القافية والوزن والتشطير بتقنيات جديدة. وإذا كانت هذه الكتابات قد أدرجت، في بادىء الأمر، في خانة الشعر المنثور فإن كتابات جبران سرعان ما ستمنح اسما جديدا أكثر غموضا واستغلاقا «النثر الشعري».

هذان المصطلحان سينضاف اليهما، بعيد ذلك بقليل، اسم ثالث سيزيد المسألة تشابكا، إذ سينعت ما كتبه أحمد باكثير، وغيره كثير، بالشعر المرسل، قبل أن تتوسع دائرة المصطلحات لتشمل الشعر الحر وقصيدة النثر لاحقا.

الشعر المنثور والنثر الشعري:

يعرف أمين الريحاني «الشعر المنثور» بالقول : (هو آخر ما توصل اليه الارتقاء الشعري عند الافرنج وبالاخص عند الأمريكيين أو الانجليز، فملتون وشكسبير أطلقا الشعر الانجليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والابحرة العرفية. على أن لهذا الشعر المطلق وزنا جديدا مخصوصا وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة. ووالت ويتمان هو مخترع هذ الطريقة وحامل لوائها، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين المتخلقين بأخلاقه الديموقراطية المتشيعين لفلسفته الأمريكية) [٢٠].

ينطوي هذا التعريف على كثير من الحقائق تضيء كثيرا من جوانب المسألة الاصطلاحية التي نحن بصددها. «فالشعر المنثور» تسرب الى الرقعة الشعرية العربية من نافذة أمريكية مع مي وجبران والريحاني، ما يعني أن التقسيم الاستعماري للعالم العربي له دوره المباشر في تفعيل الغموض وتصارع الأشكال والرؤى في الشعر العربي الحديث ، ونحن سنرى لاحقا أن «قصيدة النثر» ستدخل الشعر العربي، تنظيرا، من نافذة فرنسية ويستفاد، ثانيا من هذا التعريف أن الريحاني وصحبه كانوا منشغلين بفكرة النهوض. وهم يعيشون في أمريكا ، فرأوا في العروض العربي عرقلة أمام النهوض الشعري. وكلمتا (ارتقاء) و(قيود) في نص التعريف يفسران مدى انشغال أمين بفكرة التقدم التي كانت انشغالا ثقافيا عربيا يومئذ، فقد دعا خليل مطران الى تحرر الشعر العربي شريطة أن يبقى شرقيا وعربيا ، ودعا بول شحادة الى تقليد الشعر الأوروبي والتخلي كلية عن القافية لأن ذلك يجعل النظم سهلا ويمكن الشاعر من التعبير بطلاقة أكبر كما دعا عبدالفتاح فرحات الى تحرير الشعر من الوزن والقافية حتى يتسع للملحمة وحتى يساير النهضة الغربية [٢١].

يستشف من خلال هذه الدعوات وغيرها كثير جدا، مدى انهمام الفكر والنقد العربيين بالآخر، وبفكرة التوفيق (التلفيق) التي لا تلائم البتة الابداع الأدبي لأن هذا الأخير لا تنفع فيه الحلول الوسطى ، والابداع ليس تعديلا في بنية أدبية سابقة، حذفا وإضافة ، وإنما هو خلق جديد وإعادة تشكيل، الشيء الذي يبرر هشاشة هذا الشعر ولاشعريته ، في الغالب، وهو ما يتم السكوت عنه ، في معظم الأحيان تحت ذريعة التقدم وزحزحة الثابت والبحث عن أشكال أكثر ملاءمة ومرونة. يقول الأب لويس شيخو:«... على أننا كثيرا ما لقينا في هذا الشعر المنثور قشرة مزوقة ليس تحتها لباب وربما قفز صاحبها من معنى لطيف الى قول بذيء سخيف أو كرر الالفاظ دون جدوى بل بتعسف ظاهر، ومن هذا الشكل كثير من المروجين للشعر المنثور من مصنفات الريحاني وجبران وتبعتهما فلا تكاد تجد في كتاباتهم شيئا مما تصبو إليه النفس في الشعر الموزون الحر من رقة وشعور وتأثير» [٢٢].

وفكرة التقدم هذه إضاءة لما أوردناه سابقا عن كون أسماء الأشكال الشعرية في الأدب العربي الحديث ذات أبعاد حضارية وسياسية أكثر منها أدبية ونستشف من تعريف الريحاني كذلك الهاجس الشكلي الخارجي المتحكم في الدرس النقدي العربي يومئذ ، وهو هاجس يرى في كل نص لا يخضع للوزن والقافية شعرا منثورا، والدليل ورود اسم والت ويتمان ككاتب شعر منثور في حين أنه كتب الشعر الحر وهو من رواده الأوائل. وهذا الهاجس الشكلي سنراه لاحقا عند الحديث عن «قصيدة النثر» حيث أعتبر ويتمان، في النقد العربي رائد هذه القصيدة لمجرد خروجه عن حدود الصرامة الوزنية والايقاعية للشعر الأمريكي السائد قبله.

إلا أن المهم في تعريف أمين الريحاني هو ايراده لما يميز الشعر المنثور عن الشعر التقليدي، وهو محاولة الخروج عن الوزن العروضي الواحد، والقافية المتكررة بالاستفادة من مزج البحور وتنويع القافية.

ويبقى الاشكال الأكبر هو هذا المتمثل في الفروقات بين الشعر المنثور والنثر الشعري. إن الباحث ليجد صعوبة في تعليل الخلط المذهل الذي يمزج بين الشكلين آنا، ويفصل بينهما آنا. في الشعر المنثور يأتي الشعر موصوفا وما النثر سوى

صفة ، وفي النثر الشعري يحدث العكس. فهل كتابات جبران نثر ذو ميولات شعرية، وكتابات الريحاني شعر أخرج مخرج نثر؟ لم تسعفنا الدراسات الشعرية العربية بحل لهذا الاشكال يقول أنيس المقدسي: (لابد من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور، فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعد في الخيال، وإيقاع في التركيب وتوافر على المجاز، وقد عرف بذلك كثيرون في مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية (....) على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الافرنجي. وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني فإن في الجزء الثاني من ريحانياته عشر قطع وفي الجزء الرابع ثلاث عشرة قطعة تلمس فيها جميعها هذه النزعة الى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة)(٢٣).

قد يكون هذا التعريف أقرب الى الافتراض السابق حول كون النثر الشعري نثرا أولا، والشعر المنثور شعرا أولا. لكن يصعب، عمليا، الاهتداء الى ما يجعل جبران مختلفا عن الريحاني، ما دام الهاجس عندهما، معا، واحدا وهو البحث عن أشكال جديدة. وليس البحث عما يجمع بينهما بأقل صعوبة ، لأن معرفة التشابه، هنا معناها معرفة الاختلاف.

ولعل هذا هو ما جعل الدرس النقدي العربي حول الشعر يجمع بين الاسمين آنا، ويفرق بينهما آنا، والجمع بينهما أكثر ورودا، لأن النظر اليهما تم من خلال ما يجمع بينهما أي ما اختلفا فيه عن شعر النهضة العربية بنائيا ورؤيويا من غير دخول في التفاصيل.

فإذا نحن تأملنا كتابات جبران وجدناها تملأ الصفحة كأي نثر عادي، وتميل الى السرد في أغلبها، ويغلب عليها طابع القص الذي عادة ما ينتهي بحكمة ذات لبوس تنبؤي ديني، ولا تخرج عن مألوف البلاغة العربية، لكنها في ذات الآن كتابات دينامية سرعان ما تجذب القاريء اليها بقيمها المغايرة، وبتماسك أحداثها وتصاديها ، وبجوها العاطفي وبعودتها الى الينابيع الأولى للحياة مخاطبة النفس الانسانية بلغة رخوة مهموسة داعية الى انسان جديد يسمو على سقطات الحياة الانسانية الراهنة، مؤسسة بذلك إيقاعا نابعا من الفكر أولا ومن اللغة ثانيا.

ليس في النثر الشعري ما قد يوحي بايلاء أهمية للغة لفظا وتركيبا، ما يفسر سيادة الخبر، والاحالة على العالم الخارجي والتغاضي عن جمالية اللغة الى جمالية الفكر حيث يطغى المدلول على الدال. لكن يجب ألا ننخدع بتواري الهاجس اللغوي الذي كانت تفسره التقفية والوزن والتشطير والمظهر الخارجي للقصيدة ، فالنثر الشعري حتى وإن كان يذهب بالفكرة بعيدا حتى نهاياتها، وعبر أسطر عدة بحثا عن سلاسة أكبر وتراص أكبر، فإنه في ذات الآن ، عكس النثر الخطابي يكسر ويرج الجملة قصد الحصول على قطيعة. يمنحها الايقاع دينامية بسريانه الخفي (٢٤). بين هذا الايهام الشكلي الذي يوحي بكون النثر الشعري نثرا، وبين الايقاع الخفي الهاجع فيه ترقد أسئلة جوهرية قد تكون الاجابة عنها اقترابا ودنوا من الارتجاج العنيف الذي شهده جسد اللغة الابداعية العربية ودفع بالمسألة الاجناسية الى الامام وفتح باب قضية الشكل على مصراعيه، وأثار استراتيجية القراءة . انه نثر قد نجد فيه ملامح من الشعر التفعيلي الموزون، ومن الشعر الحر الخالي من الوزن والقافية ، ومن قصيدة النثر الخالية من التفاصيل والوزن والقافية وتنامي الحدث لكنه رغم ذلك، يبقى محتفظا بسمته التي تجعله قريبا من النثر وإنما منح صفة الشعرية لأنه مخالف للنثر السابق عليه في الزمن وعن النثر المحايث له كذلك.

الدراسات التي تناولت النثر الشعري سادها قلق تحديد الشعرية فيه، وهي التي (الدراسات) انطلقت من كون هذه النصوص نصوصا شعرية لانثرية ، فانتجت خطابا نقديا زاد من تعقيد المسألة، فـ(دمعة وابتسامة) وهو الكتاب الذي فجر قضية النثر الشعري، أكثر من غيره، لم يتناول قط بأدوات نقدية كفيلة بوضعه إما في خانة النثر أو في خانة الشعر ، وإنما مورس عليه تحليل بروكستي يستعين بكلام يقول كل شيء ولا يقول أي شيء كتب عنه ميخائيل نعيمة. «.. ينفث فيه نتفا فياضة من قلبه، وشرارات وهاجة من فكره، وألوانا مواجة من خياله ، وينثرها بقلم ناعم، صادق، سخي، يحاول في الكثير من نبراته محاكاة مزامير داوود ونشيد سليمان وسفر أيوب ومراثي أرميا (٢٥)..».

وهذا القلق يأتي بدرجة أقل عند تناول الشعر المنثور ، لأن هذا الأخير ظل محتفظا بكثير من مواصفات البيت العربي.

الشعر المرسل:

أما الشعر المرسل فيوصف به عادة ما كتبه أحمد باكثير في مصر، كأول من ابتدع هذا الشكل بعد اطلاعه على نماذج منه في الشعر الانجليزي يعرفه س ـ موريه بالقول

«الشعر المرسل في الانجليزية يتكون من أبيات غير مقفاة من الوزن الايامبي ذي التفعيلات الخمس، ويستخدم أساسا للشعر الملحمي والدرامي، وثمة تميز واضح بين هذا وبين المزدوج المقفى الذي هو دائما مكون من الأبيات الثنائية المتساوية المقفاة» (٢٦).

الشعر المرسل تخلى عن القافية فيما بقي موزونا ولهذا فهو شعر أولا ومرسل ثانيا . هاجس الشكل الخارجي الذي تحكم في صياغة المصطلح الشعري العربي الحديث. إن البحث عن شعرية نص باللجوء الى مقارنته بنص آخر يجعل، ضمنيا المعالم الخارجية للنص مكونا أساسيا لشعرية النص، وهذا عين الخطل.

ولقد رأينا أن النثر الشعري نثر أولا، وشعر ثانيا، في حين أن الشعر المنثور شعر أولا ونثر ثانيا . الشعر المرسل، نتيجة اقرب الى الشعر المنثور منه الى النثر الشعري ، وما الفرق الا في كون الأول تخلى عن القافية كلية واحتفظ بالوزن، في حين تتخلل القافية الثاني والوزن.

هكذا نظر الى الأشكال نظرة خارجية بحتة فالصقت بها أسماء تبعا للشكل الذي تأخذه على بياض الورق أولا، وتبعا لحضور الوزن والقافية وهما المحددان الخارجيان للشعر في النقد السائد حينئذ، وتم تأجيل الأسئلة الصعبة التي تمس شعرية هذه النصوص بعيدا عن الوعي النهضوي السائد.

ويتضح هذا من الفروقات الجوهرية الكامنة بين الشعر المرسل الانجليزي والشعر المرسل العربي.

فالشعراء الانجليز اعتمدوا الكلام اليومي في كتابتهم للشعر المرسل في حين عارض الشاعر العربي في مطلع القرن لغة زمانه ويومه واغترف من لغة التراث والشاعر الانجليزي إذ يتخلى عن القافية فإنما ليعوضها بمجموعة أبيات طيعة يمتد معناها ويتواصل في سيرورة إيقاعية متدفقة، مستغلا في ذلك انواعا شتى من التضمين إذ لا ينهي، عادة المعنى بنهاية البيت، بل ينهيه وسط السطر الشعري فتبرز إمكانيات أكثر للنبر والتنغيم والتوازي الصوتي والتكرار [٢٧].

أما في الشعر العربي فقد ظل (الشعر المرسل) محتفظا باستقلال البيت وبنظام التشطير ما جعله غاية لا وسيلة وجعله أبعد من أن يعكس دينامية الخيال وتوتر الذات، ومجرد محاولة للتخلي عن صرامة البيت التقليدي لكن من غير رج للعملية الشعرية من أساسها من هنا تبقى التجربة مجرد خدوش بسيطة على وجه القصيدة العربية حتى وإن قسر الشعراء صنيعهم بوجود الشعر المرسل في التراث العربي مستشهدين بـ «إعجاز القرآن » للباقلاني، و «الموشح» للمرزباني [٢٨].

إن هذا الخروج المحتشم عن قوانين البيت العربي الذي مارسه الكتاب العرب في مطلع هذا القرن، يفسر النظرية القبلية الى أعمالهم ، وكون هذه الأعمال توكيدا لفعل النهوض لا توكيدا لفعل الشعر، وهذا ما جعل محاولاتهم لم تزحزح بما فيه الكفاية صلادة هذا البيت. وتبقى تجربة جبران خليل جبران العمل الأكثر ثورية لأنها تجربة رأت الى العملية الابداعية بعيدا عن ثنائية الشعر/ النثر، ولم تسع فقط، الى إلحاق تغيير بسيط ببنية البيت وإنما استعانت بنبض الذات وايقاع النفس فجاء عمله مقدمة ضرورية للاختراق الأجناسي الذي سيكبر بعده وهو ما سيصل الكتابة العربية بما كانت الرمزية قد دشنته منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

الشعر الحر:

وكما حدث للشعر المنثور وللنثر الشعري، فإن مصطلح «الشعر الحر» سيكتنفه الكثير من الغموض الناتج عن عدم التدقيق والاسراع في إلصاق الأسماء بالأشكال الأدبية تحت تأثير الانبهار بالمغامرة الخروجية التي ما انفكت دائرتها تتسع خاصة منذ القصائد التفعيلية الأولى القادمة من العراق. هذا الانبهار بالشكل الخارجي للنصوص الجديدة هو ما جعل نازك الملائكة تدرج الشعر التفعيلي تحت تسمية «الشعر الحر» التي أخذتها من الانجليزية (Free Verse) والتي تعني الشعر الخالي من الوزن والقافية والذي قد تأتي بعض القصائد فيه مزيجا من بحور عدة لكن بطريقة عفوية. وواضح أن الروح العاطفية الهجومية الشديدة التي كتب بها «ظاهرة الشعر المعاصر» هو ما جعل نازك الملائكة تصف الشعر التفعيلي بالحرية، وهي الحرية التي استكثرتها عليه فيما بعد، داعية اياه للرجوع الى العروض العربي. ويصل الخلط بين المصطلحين لدرجة استعمالهما بمعنى واحد، فهي ترى أن شعر التفعيلة يشبه الشعر الحر لأنهما معا حطما استقلالية البيت العربي، وخرجا عن قانون تساوي الأسطر، ونبذا القافية وأتيا بشعر مرسل. تتحدث، على سبيل المثال لا الحصر عن «الشعر الحر الموزون»:

«وما يهمنا في هذا الموضوع، أن نترهم هذا الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيرا من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذي يبدو ظاهريا وكأنه مثله، وخيل إليهم نتيجة لذلك أن الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له» [٢٩].

زاد هذا الغموض ترسيخا أن بعض الشعراء والنقاد قبل نازك منحوا مصطلح «الشعر الحر» مرادفات كثيرة كما فعل أحمد زكي أبو شادي، وهو من الأوائل الذين دعوا الى إدخال هذا النوع الشعري الى الأدب العربي، حيث يسميه النظم الحر و«الشعر المرسل الحر» يقول في مقدمته لقصيدة الفنان».

«وفي القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل مقترنا بنوع آخر يسمى بالشعر الحر (Free Verse) حيث لا يكتفي الشاعر بإطلاق القافية بل يجيز مزج البحور حسب مناسبات التأثير» [٣٠].

إن الجمع بين «الشعر الحر الموزون » و«الشعر الحر» عند نازك الملائكة وبين «الشعر المرسل» و«الشعر الحر» عند أبي شادي يعكس مدى القلق الاصطلاحي الذي ساد الممارسة النقدية والشعرية العربية الحديثة.

يعرفه جبرا ابراهيم جبرا بالقول:

«الشعر الحر، ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free) Verse) بالانجليزية (Vers Libre) بالفرنسية. وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه والت ويتمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم كثيرة فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم، هم أمثال محمد الماغوط

وتوفيق صايغ وكـاتب هذه الكلمات، في حين أن «قصيدة النثر» هـي «القصيدة» التـي يكون قـوامهـا نثرا متـوصلا في فقـرات كفقرات أي نثر عادي» [٣١].

يحظى هـذا التعريف بـأهمية كبرى لاعتبارات شتـى. فهو أولا وضع يده على مكمن الداء بالاشارة الى أن الشعر الحر تخلى عن الـوزن والقافية معـا، ومن هنـا وسم بالحريـة، وليس لأن الشاعر منـح حرية الخلط بين التشكيلات الـوزنية، والخلط بين الوحـدات المتساويـة شكلا، ووقـع في أخطاء التـدوير وتـلاعب بـالقـافية مهمـلا إيـاهـا في كثير مـن الأحيان كما تـرى نـازك الملائكة [٣٢]. ثم إنـه (التعريـف) وضع شعـر والت ويتمان في مكانه الحقيقـي، أي الشعر الحر. لقد دأب النقد العـربي الحديث على القول إن الشاعـر الأمريكي هو مبتـدع «قصيدة النثر»، كما أسلفنا ويكفـي أن نشير الى ما جره عليـه شعره في أمريكـا، من ويلات وصلت الى حد المطـالبة بحرمانه من الجنسيـة الأمريكية و...والسبـب هـو وضـوح شعـره والوضـوح خـاصيـة مـن خاصيات الشعر الحر «الذي تخلى عـن الوزن والقافية، واعتمد الصورة أكثر، فيما عـانى قراء «قصيدة النثر» مـن «غموضها» و«مجانيتها».

وهـذا التعـريـف أخيرا، وضع بعـض الأسماء الشعـريـة العربية في مكانها الحقيقي، إذ طالما اعتبر محمد الماغوط وتوفيق صايغ شاعري «قصيدة النثر» بل نظر الى الماغوط كمؤسس لها من خـلال النماذج التي قرأهـا في «خميس شعر»، وضعهـا بعد ذلك «حزن في ضوء القمر» [٣٣].

تعريف جبرا، الذي نراه التعـريف الصحيح والعلمي، نعثر على ما يطابقه تماما في «شعر» فقـد كتبت المجلة في زاوية «أخبار وقضايـا» ترد على نـازك الملائكة التـي اعتبرت «حزن في ضـوء القمر» قصـائد نثرية في حين أنـه «شعر حر» ذاهبـة الى أن نازك الملائكة تفهم الشعـر الحر كما تكتبه هي. وترى المجلـة أن هناك ثلاثة أنواع من الشعر في الأدب العربي الحديث:

- شعر الوزن ويضم شعر التفعيلة.
- الشعـر الحر وهو المجـرد مـن الوزن والقـافيـة مع الحفـاظ على نسق البيت.
- قصيدة النثر [٣٤].

لن نقـف عند الخصـائص الشعريـة للشعر الحر ولا عنـد التمويهات الشكليـة التي تخفي داخـل نصوص من هـذا الشكل قصائد نثر حقيقيـة لم يستطع الشكل الخارجي إخفـاءها، وهي مـلاحظـة تنسحب حتـى على النصـوص التـي ألحقت بـالنثـر الشعري وهي قصائد نثر، والعكس.

فالتمايزات جمة والفروق واسعة بين شـاعر وشاعر، وبين نصوص الشاعر الواحد حتـى. شعر جبرا ابراهيم جبرا المتشبع بالتصـوف المسيحي الانجلوسكسـوني، ليس هو شعـر محمد الماغـوط الذي اكتفـى بالاطـلاع على الشعر الغـربي من خـلال الترجمات، وهما معا مختلفان عن توفيق صايغ المتمثل لأسلوب الكتاب المقدس.

قصيدة النثر:

سترت «قصيدة النثـر» أو بالأحرى الخطاب النقـدي حول «قصيدة النثر» هـذا الخلط المفاهيمي والتشابـك الاصطلاحي، وسيحـول ذلك كما سنـرى دون قراءة هـذا النص حتـى الآن، قراءة شعرية بعيدا عن الأهواء والحسابات، كما سيحول وهذا هو الأدهـى دون معرفـة الشكل معـرفة حقـة. يقول سركـون بولص، وهو الذي أعتبر من أبـرز أسماء قصيدة النثر العربية، منذ الستينات: (نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطيء لان قصيدة النثـر في الشعر الأوروبي هي شيء آخـر وفي الشعر العربي عنـدما نقول قصيدة النثـر نتحدث عن قصيـدة مقطعة، وهي مجرد تسميـة خاطئة. وأنا أسمـي هذا الشعر الـذي أكتبه بالشعـر الحر كما كان يكتبه ايليوت وأودن وكما يكتبـه شعراء كثيرون في العـالم الآن، وإذا كنت تسميهـا قصيدة النثر فأنـت تبـدي جهلك لان قصيـدة النثـر هي التي كـان يكتبها بـودلير ورامبو ومالارميـه وتعرف بـ(Prose Poem) أي قصيدة غير مقطعة) [٣٥] .. لا يخلو هذا التعريف من وهم الشكل الخارجي الذي وقعت فيه معظم التعريفات التـي صاحبت تنامي الأشكال في الشعر العربي الحديـث، لكنه لا يخلو من جهة ثانيـة من قلق كبير وحيرة تجاه مصطلح «قصيـدة النثر» وهذا ما يهمنـا، هنا أكثر.

ما عبر عنـه سركون بولـص يزيـد من تعقيد مسـؤولية البـاحث الـذي يسعـى الى الاقتراب مـن إيقاع قصيـدة النثـر العربية ويجعل إعادة النظر في المسلمات ضروريا.

قد يكـون من بين الأسبـاب المباشرة التـي استدعـت هذه الضبابية المفاهيمية أن كل جيـل من أجيال الشعر العربي، منذ النهضة، يبدأ من نقطة الصفر (اضطرارا أو عنادا) [٣٦].

فلقد جعلت الصدمـة الحضارية كل ما يرد مـن الغرب من أشكال أدبيـة حديثـا وجديـدا، والحق أنه ليـس جديـدا إلا على الثقافة العـربية [٣٧]. ونحن نرى أن هذا التسابق على الأشكال الشعرية دال على يأس وخيبة وليس على حيـوية وفاعلية. يمكن أن نستدل على ذلك بكون سنة ١٩٤٧ التي ظهرت فيها القصائد التفعيلية الأولى هـي ذاتها السنة التي أصدر فيهـا جورج حنين بمسـاعدة رمسيـس يـونـان مجلة اختـارا لها اسما مثيرا هـو (حصـة الـرمـل) (La part du sable) جاء في تقديمها: (هذا الكراس (....) في وقـت يبدو فيه الانتماء نفسه ليـس أكثر بكثير مـن شكل مـن أشكال القنـوط) [٣٨]. وما هي الا سنوات قليلة حتى صدرت «شعر» التي أعادت كل الأسئلة الى بداياتها.

يتجلى العناد في طبيعـة الخطاب النقدي الموازي الـذي ظهر

أصلا مع مجلة «شعر» ، وهو خطاب سجالي تبشيري يرى في السابق عليه من الشعر تكرارا ورتابة لاغير ، ويرى في الذي يدعو إليه خلاصا للشعر والذات معا. المتأمل للانتاج الشعري الذي رافق هذا الخطاب سيلاحظ المسافة بين المأمول والمنجز. ويسهل على الانسان هنا ، أن يستشف كون القبول الذي تلقاه الأشكال الجديدة من طرف قلة تعرف كيف ترفع صوتها عاليا ليس قبولا شعريا، جماليا بالضرورة بل قبول آت من الرفض الذي ترمز إليه هذه الأشكال، فإضافة الى كون قصيدة النثر ضربا من الغنائية المجنحة المثقلة بالضجر من الحياة والغارقة في عالم قدري لا يملك الشاعر فيه إلا الانسياق وراء قوة تلهو به كيفما تشاء، فإن «الفوضى» الشكلية التي لا تستقر ولا تهدأ منحت الشاعر القارىء متنفسا يعكس من خلاله موقفا ضبابيا من واقعية العام والخاص. ولقد سكت النقد العربي حتى في أروع نماذجه، عن تفسير هذه الحرية التي منحتها الأشكال الجديدة للشاعر وتبيان ماهيتها وإبراز الامتيازات التي خولها له التخلي عن البيت التقليدي وكيف تعمل في النص وتصنع شعريته (وهنا مربط الفرس) ، وحتى ان فعلت، فإنما بدافع التمجيد والاشادة لا بدافع التساؤل والتقصي.

هذه الحيرة تجاه قصيدة النثر ليست عربية فقط، بل عرفتها الشعريات العالمية وإن كان بحدة أقل، نظرا لاختلاف الظروف الحضارية والثقافية لقد نظر الى قصيدة النثر باعتبارها جنسا أدبيا يتأبى عن كل تحديد ونظر الى محاولة التقعيد له عملا مجانيا محكوما بالاخفاق.

فكيف نقبض على (شكل) جاء ليخرق القواعد ويعلن العصيان على السلف وكيف نبحث عن / في جمالية جنس أدبي يصعب تحديد قوانينه قبليا، فهو يحاول ، جاهدا الانفلات من كل تحديد وثبوت، وألا يخضع لمفاهيم جمالية ونقدية، متحرك باستمرار زئبقي ما ينفك في كل مرة يسفه مفهوم «البنية» ويضع كل محاولة للتنظير له في مأزق ! [39].

لقد وجد (النقد) العربي حول«قصيدة النثر» وهو، في أغلبيته، انطباعي متسرع، في مثل هذه الادعاءات متنفسا ومهربا من السؤال الأس شعرية «قصيدة النثر» رغم كون النص «الجديد» ضد «النظام» و «التعقلن» و«المفهومية» ورغم كونه يجعل الابداع «مستمرا» متخذا «اللاتكرارية»، والتجريب هدفا» [40] ، فإن له (النص الجديد) شكلا ينهض على تهشيم الأشكال كلها.. من هذه الجدلية بين تهشيم الأشكال لبناء (شكل لا شكل له!) سينبثق شكل قصيدة النثر ، يصعب بناء على ما سبق التسليم بكون قصيدة النثر تجسيدا واضحا للصراع بين حرية النثر وقوة الشعر التنظيمية ، بين فوضى الهدم وفنية البناء الجمالي وبين الرغبة في هجر اللغة وضرورة الاستعانة بها [41] لان «قصيدة النثر» إما أن تكون شعرا أو لا تكون ، وهي ليست مخيرة بين الفوضى والتنظيم وبين الهدم والبناء وبين اللغة واللالغة إذ لا مناص لها من التنظيم والبناء واللغة، أي من قانون يسري عليها، وإن كانت حرة فإن حريتها لا تختلف في شيء عن الحرية التي ينهض عليها النص الأدبي كيفما كان. من هنا تتحول (اللاقاعدة) التي أريد لقصيدة النثر أن توسم بها الى (قاعدة)، أي أن الأحكام الجزافية والتنظيرات الرعناء التي رافقتها تعبير عن قلق وليست تعبيرا عن خصائص معينة لها. شكل النص الشعري ليس هو هيئته على الورقة، وإنما الطريقة التي يفرض علينا إيقاعه أن نقرأ بها، فلقد احتفظ امرؤ القيس وأبوتمام والمتنبي بأهميتهم الشعرية رغم أن الشكل الشعري لديهم (الشكل الظاهر ـ الخارجي) لا يختلف في شيء عن (شكل) مئات القصائد الفاشلة التي لم يكتب لها البقاء والاستمرار . فبدل البحث عن شكل موجود ، خاضع لرؤية قبلية لتحديده، سنبحث عن (شكل) خفي لتحديده ، وبدل أن نسأل: ما هذا الشكل الجديد الذي رسخته قصيدة النثر؟ نسأل: ما هذا الشكل الذي تسعى قصيدة النثر الى ترسيخه؟ أو ' ما هذا الشكل الذي تحاول قصيدة النثر الانفلات منه؟ سيقودنا إيقاع النص الى تحديد شكل لقصيدة النثر ، لأن تميزها عن أنواع الشعر الأخرى ليس تميزا شكليا خارجيا، وإنما هو تميز إيقاعي. ستكف هذه القصيدة ، إذن عن أن تكون عصية على القبض ، وسيكف النقد عن الاكتفاء بالقول إنها تعبر عن الحزن والتوتر والوحشية [42] أو أن فيها نوعا من «التشابك الواقعي والحلمي، وتداخل الأزمنة، وشاعرية اللغة والرؤية ، والتباس الأسئلة، وكسر النمطية وتفتيت الشخوص والأحداث [43] ... أو إنها «نثر جميل» أو «عطاء جميل» أو «نثر رائع» [44]، أو انها (اكتشاف للشعر في الجزئي واليومي والعادي وغير المدهش)[45]. فقصيدة النثر مهما كانت غنائية وعنيفة فإنها مضطرة ، حتى تكون شعرا، لأن تجد إيقاعها ولأن تؤسس تقنيتها الصارمة والمحددة وأن تبحث عن شكل مهما يكن، فإنه ليس فوضويا ولا زئبقيا بل هو بناء فني وسيرورة إيقاعية وهذا ما يجعل اتهام قصيدة النثر بالسقوط المبكر في «التنميط» نوعا من العداء المجاني لها، [46] لأن عملية الاستهلاك الجمالية ليست هي عملية التأمل العلمية، والاستمتاع بالنص ليس هو معرفة النص، [47] والمطلوب الآن عربيا، هو الانتقال من الاستهلاك الى التأمل أو الجمع بينهما معا.

يجب التأكيد على كون قصيدة النثر لا تبتعد كثيرا عن الروح الايقاعية للشعر العربي في عمومه، وإن كانت الزمنية الكبرى، كما يسميها باختين، قد فرضت اختلافا شكليا خارجيا عن الشكل الشعري التقليدي الموروث، وبالتالي فإن قصيدة النثر ليست أرقى ما وصل اليه الشعر العربي، كما يحلو لكثير من الشعراء والنقاد القول، بل هي امكانية إيقاعية ضمن إمكانيات أخرى تمنحها اللغة العربية للشاعر ، أما النواة

الايقـاعيـة فهـي النواة ذاتها ، رغـم أن استراتيجيـات القـراءة والتلقي والتناول سيلحقها تغير.

فالصيغـة الخطية الكرونولـوجية التي لـلاشكال في الادب العـربي الحديث، إنما تفسرهـا معضلة الـذات والآخر وأسئلـة النهضة. والتقـدم، كما أسلفنا، في حين أن قصيـدة النثر والنثـر الشعـري والشعر الحر، شهـدت في الآداب الغربيـة (الفرنسيـة خاصـة) نوعا من تبـادل الأدوار والأقنعة جعلت قصيـدة النثر والنثـر الشعـري مهادا للشعـر الحر عنـد المدرسـة الرمـزيـة مثلا[٤٨] ورأى فيها غوستـاف كاهن (Gustave Kahn) مجرد جسر للانتقال من التقليد العروضي الى عالم الشعر الحر نافيا أن تكـون جنسا او نـوعـا [٤٩]، ويكتـب (Dornis) في ١٩١٢: لقـد أدركنا بسرعة أن البحث عن نثر إيقـاعي لا يمكن أن يكون سـوى طريق نقطعه لكن من غير مخـرج [٥٠].

لا يمكن الاحاطـة بالدلالات الخفية لهذا المصطلـح إلا اذا تم ربطـه بالتعـريـف العام الـذي أعطـي للشعر في التراث العـربي بـاعتبـاره (الكلام الموزون المقفـى...) فغير خـاف أن مصطلـح «قصيدة النثر» يجعل بـوعي، أو بغير وعـي، من الـوزن شرطا أساسيا لكـل شعر ويجعل النثر عكـس الوزن [٥١] ما يعني، في النهايـة ان النثر هـو الكلام الخالي من الـوزن، وهو مـا يصعب تأييده لسببين اثنين.

– ان الوزن ليـس هو الشرط الأساسي في الشعر. فشعـريـة النص تخلـق وزن النص، ولا يخلق الـوزن بالضرورة شعـريـة النص.

– ان الوزن ليس عكس النثر، وحتى إذا سلمنا بكون الوزن هو الشعر فـإن الشعر ليس عكس النثر ، وإلا حدث لنـا ما حدث للسيد جوردان.

لقد نبه ياكوبسون في «قضايا الشعرية» الى ضرورة الانتباه لكون البحـث في الشعريـة بحثا في الـتزامني والتعـاقبي معـا. فالخوض في الشعرية المعـاصرة يستلزم بالضرورة ، استحضار الشعريـة القديمة، لأن النـص القديم، تنظيرا وإنجـازا، يفعل في النص الجديد ويتحكم في تحديد بنيته كما أن في كل حقبة أشكالا محافظة وأشكـالا تجديديـة ويجب أخذهما معـا بالاعتبـار لا الانسياق وراء التغيرات فقط [٥٢].

نلحـظ في المتابعـات العربيـة لقصيـدة النثر كثيرا مـن الاطمئنـان لكـون هـذه القصيـدة ثورة جـذريـة وخـرقـا للمـألوف والسـائد والموروث ، كأن الشعـر انطلق ضعيفـا وكلما تقدم في الزمن صار أقوى. تناول كهذا يعمد الى منهج الموازنة والمقـارنة الذي يفضي للمفـاضلة ، فتكون شعـريـة النص هي الغائبة، إننا نـرى أن الشعر يظل محتفظا بجوهر مـا ، ببنيـة مـا، وأن الذي يتغير بين الحقبـة والحقبـة، هـو العـرضي كـأنما يبحـث الشعر عـن شيء أضـاعـه مخترقـا الأزمنة كلهـا وكلما يئس في العثـور على ضالتـه اتخذ هيئة أخرى مغايـرة للسابقة ، لكنه يظل هو هـو، شعرا ذا هدف واحد هو أن يكون شعرا.

يصعـب إذن القول إن الـوزن قيـد خـارجي قبلي ارتـأت قصيدة النثـر ازالته لكـونه يشكـل عائقـا أمام رغبـات الذات والمعنى! بل هو (الوزن) حاضر في الشعر لأنه جزء من جوهره الذي لا يفنـى، أما المتغير فهو الشكـل الخارجي للنـص. هكذا تكـون مهمة البـاحـث في قصيدة النثر صعبـة لأنـه مطالـب بالقبض على البنية الايقاعية لنـص ذي (شكل) جديد تخلى عن معطيات ومـؤشرات ألفتها الـذائقة العـربية وجعلتهـا المكون الأساسي للشعر.

تقول نازك الملائكة : (ويفتح القـاريء تلك الكتب متوهما انه سيجـد فيها قصـائد مثل القصـائد، فيها الـوزن والايقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلـك شيئا وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيـادي مما يقرأ في كتب النثـر ، وسرعان ما يـلاحظ أن الكتـاب خلـو مـن أي أثـر للشعــر ، فليـس فيـه لا بيـت ولا شطر [٥٣].

ليس في قصيدة النثر بيت ولا شطـر .. وهذه هي المعضلة التي جعلت النقـد السائد يتناولها باعتبارها قصيـدة لا يوجد بيت فيهـا ولا شطر ، أي يقـارنها بالسـابق عليهـا من شعـر فيسكت عن إيقاعها.

ويبدو أن رغبة القلة القليلة من أقطاب «شعر» لم تتحقق . لقد كانت النية ، في البدء هي البحث عن اللغة الشعرية الجديدة لهذا النص وعن كيفية مقـاربته الأشياء والحياة، أي أن الجدة والحداثـة ليستـا في الـوزن ولا في النثر، وانما في طـريقـة الشعـرنـة، ويبـدو أن الـدرس الشعري مـا يـزال عنـد هـذه النقطة[٥٤].

فإذا قيل إن مـادة قصيدة النثر هي النثـر ، غير أن غايتها هي الشعر وأن النثـر فيها يصير شعرا فيتميز بذلـك عن النثر العادي وما كلمة (نثر) التي ألحقـت بالشعر فيه سوى لتبيان منشئها [٥٥] فإن هـذا التفسير الذي يعني أن النثـر يتضمن ، بالضرورة شعـرا ، بل شعـرا قويـا يفوق شعـريـة النظم، قد يكون عكـس ما يبـدو، محسوبـا على قصيدة النثـر لا لهـا. إن الأخذ بهذه الفكـرة وهي وجيهة تفترض إمكـانية إخـلاء النثر من العناصر غير الشعرية حتى يستقيم النص ويصير شعريا، لكن النص الشعري يكـون كذلك منذ البدء. وكل تعـديل يلحق النص النثري يبقيه نصا نثريـا ليس إلا. هناك عقلية نهضوية وضعانيـة في الحقل النقدي العربي الحديـث رأت الى الأشكال كتطـور متعاقـب. وهـي عقليـة تحول دون الانفراد بـالنـص

لمساءلة شعريته لأنها ترى في الشكل نقطة أو محطة ضمن محطات كثر، ومن ثمة تنبري لوصف أوجه التشابه والاختلاف. يتحدث حاتم الصكر عن قصيدة النثر فيرى فيها مجرد نتيجة لتمرينات سابقة: (وقد كانت تتويجا لسلسلة من الخدشات على سطح البنى الشعرية السائدة فالشعر المقطعي والمنثور والحر وسواها ليست الا محاولات جزئية بإزاء ما اقترحته قصيدة النثر من مفارقة للصيغ السائدة) (٥٦). ثم يرى فيها نهاية لممهدات عدة كالشعر المترجم والمزج بين البحور العروضية وتقنية التدوير وفنية النثر والكلام اليومي الدارج (٥٧)..

يختزن هذا التعليل ،وهو مشترك بين جل الأصوات النقدية تعريفا للشعر لا يقل عن التعريف المأثور الذي يربط الشعر بالوزن ، وهو ما سعى منظرو قصيدة النثر، أنفسهم لاثبات خطله، ومن هنا الاستسهال الذي أصاب قصيدة النثر وجعلنا نعتبر جل الكتابات القديمة التي فيها نفحات أو تأملات شعريّة «قصائد نثر» وهو، من جهة ثانية ما جعل كل ما يكتب الآن بعيدا عن الوزن والقافية قصائد نثر، حتى كثر الشعراء وقل الشعر! لقد غدا اللامتناسق واللاشعوري والهذيان والضعف اللغوي شروطا شعرية ، ويتحمل النقد المسؤولية العظمى في كل ذلك لأنه برر ما يحدث بدل أن يحاكمه.

يقول بروتون (ما من شيء أصعب هذه الأيام من أن يكون الانسان شاعر قصيدة نثر) (٥٨) ويضيف «إذا كان الشعر هو كتاب حكاية لا متجانسة وبلا خاتمة وتسطير صيحات ثورية وكتابة جمل من غير تتمات فمن لا يقدر إذن أن يكون شاعرا (٥٩).»

ويبدو اقتراح تسميتها «قصيدة دلالية» لكونها تستعيض عن الجانب الصوتي بالجانب الدلالي ، ولكون الجانب المعنوي فيها أبرز وأظهر، اقتراحا يزيد الطين بلة لأن المعنى وحده لا يصنع القصيدة ولأن المعنى في الشعر لا ينقل الا من خلال اللغة، أي من خلال الصوت.

هذا افتراض صاحب ميلاد الأشكال الشعرية الجديدة عند الشعريات كلها وهو ما أشار اليه فيكتور هيكو، في فرنسا سنة ١٨٢٢ بالقول ان الشعر لم يعد يقطن شكل الأفكار بل الأفكار ذاتها(٦٠).

مرة أخرى أتاح تواري القافية بتكرارها الصوتي البارز لمثل هذه الأفكار أن تنمو ، كما أتاح للتفسير الاجتماعي للشكل أن يأخذ الصدارة، هكذا يرى أنسي الحاج في زوال القافية (هل زالت؟!) استجابة لدواعي العصر الذي يملك إنسانه إحساسا متغايرا (٦١)، كما يرى يوسف الخال في صخب الحياة المعاصرة سببا لاختفائها (٦٢).

تفسيرات كهذه لا تفيد الشعرية في شيء إذ هي في النهاية تفسير غامض بغامض. فما الذي يمنعنا من القول إن صخب الحياة الراهنة يتطلب قافية تحد من سيلان النص الشعري وتحول دون أن يصير الشعر بدوره، صخبا؟ إن معنى الخطاب هو الذي يحدد شكله وما هم بعد ذلك أكتبه الشاعر بيتا أم مقطعا أم نثرا؟ والخطاب لا مفر له من الصوت.

ضرورة تناول المستوى الصوتي في قصيدة النثر ، حتى رغم تخليها الكلي عن البناء الظاهري للبيت العربي يجعل من الايقاع الداخلي (ايقاع التجربة) الذي طالما فسرت به شعرية هذه القصيدة مجرد حل جزئي ومؤقت في انتظار السؤال الجدي عن مكامن الشعرية وتجليات الايقاع فيها، كما يدفع بفكرة امتلاك كل قصيدة نثر لايقاع مخالف لايقاعات القصائد النثرية الأخرى الى حافة الشك. وهذه الفكرة التي أوصلها موريس شابلان الى أقصاها بزعمه أن (قصيدة النثر لا تحدد إنها موجودة) (٦٣) وجدت صدى كبيرا لها في النقد العربي، وهي فكرة إنما أوجدها الافتقار لتنظير شاف وواضح حول قصيدة النثر ليجلو القلق الذي أوجده الشكل الجديد بخروجه الفجائي عن الشكل الخارجي للبيت الشعري العربي، ويبدو أن مفهوم (ايقاع التجربة) برر بساطة التناول النقدي العربي لقصيدة النثر. نقرأ تمثيلا لا حصرا في «حداثة النمط» لسامي مهدي (اعتمدنا في شرح مفهوم الايقاع على معلوماتنا العامة وآرائنا الخاصة وقد كان بيننا وبين الشاعر خالد علي مصطفى حوار حول وظيفة الايقاع التقت فيه آراؤنا حول ما جاء في البحث بشأنها فنحن مدينون له بذلك) (٦٤).

ويتناول السعيد الورقي «إيقاع» قصيدة النثر في صفحتين اثنتين لا أكثر قائلا (بدأت قصيدة النثر كتعبير شعري يعتمد على الايقاع النفسي في الشعر العربي الحديث منذ أواخر الستينات كما تذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي) (٦٥).

الوعي النقدي السائد الذي يرى في الوزن والقافية مركز العملية الشعرية يستصغر كل نص خال منهما، والحق أن هذه الأخيرة أصعب . فالتكرار والتوازي صوتيا ومعنويا يظلان حاضرين وبقوة في قصيدة النثر رغم زوال القافية بمعناها القديم ولا تستطيع مقولة «الايقاع الداخلي اخفاءهما ، ان الذين يسخرون من هذه القولة كلما سمعوها بقولهم . إننا لا نسمع هذا الايقاع الداخلي ! هم على حق لأن الايقاع لا يمر إلا من خلال الصوت ونحن لا نملك إلا أن نقرأ الشعر أجهرا أم همسا. ليست القصيدة لوحة نكتفي بتأملها.

النقد ، إذن مطالب بالبحث عن إيقاع القصيدة النثرية، والذي ليس بالخارجي ولا بالداخلي إنه إيقاع وكفى. لقد استندت فكرة داخلية الايقاع على كون التجربة أسبق على الصنعة في قصيدة النثر ، والتجربة لا تمر لتصير شعرا إلا من خلال اللغة أي من خلال الصوت.

سؤالان اثنان يبرزان اذا نحن سلمنا بكون إيقاع هذا النص إيقاع تجربة وبكون كل قصيدة ذات إيقاع خاص بها:

١ - هل القصائد العربية منذ العصر الجاهلي الى عصر النهضة كانت كلها ذات ايقاع واحد؟ هذا ما تختزنه الفكرة أعلاه . الحق ان الاخذ بالفوارق الشكلية الظاهرة بين الاشكال الشعرية أوقع في قلاقل كهذه، لأن النص الواحد قابل لقراءات مختلفة يضمنها المعنى والنبر والتنغيم قبل الوزن والقافية، دون إغفال ما لهذين الاخيرين من دور في خلق نوع من التصدي بين القراءات.

٢ - إذا كان لكل قصيدة نثر إيقاعها الخاص، فلم نسمي كل هذه القصائد مختلفة الايقاع قصائد نثر؟ إن الذي في اعتقادنا يجعلها تحمل نفس الاسم هو وحدة الايقاع فيها مع احتفاظ كل قصيدة بإيقاعها الخاص في نفس الوقت.

وشبيه بهذا ما ردده شعراء قصيدة النثر والنقاد المشايعون لهم حول كون قصيدة النثر قطيعة مطلقة مع الشعر العربي السابق عليها ، قديما وحديثا، بكثير من الاطمئنان انبنى أصلا على تعداد الفوارق الظاهرة بين هذه القصيدة وذلك الشعر من دون بحث عن تقاطعات إيقاعية بينهما (وهي كثيرة) بل تحت تأثير المغايرة البنائية الخارجية الخداعة . وفي هذا استسلام بين مركزية الوزن والقافية من غير وعي لأن تحديد الشعر بالوزن والقافية ، أو تحديده بانعدامهما شيء واحد في نهاية الأمر تكمن خطورة هذه المقاربات في كونها تنظر الى القصيدة النثرية من زاوية اختلافها مع الأشكال الشعرية الأخرى لا من حيث هي كل متكامل وعالم ايقاعي منسجم. إن التحرر من الاكراهات الشكلية لا يعني زوال الاكراهات . ما أن نروم كتابة قصيدة حتى نضع أنفسنا تحت رحمة شروطها. القصيدة شيء مصنوع بغض النظر عن النوايا ، فهي لا تصنعها النوايا، بل مجموعة علائقها التي تمنحها ، في النهاية شكلا من هنا فليس صعبا اكتشاف القوانين المنظمة لقصيدة النثر والتي جعلت منها كلا متكاملا أي نصا شعريا. فالصفة التركيبية التي للمصطلح (قصيدة النثر) لا تعني أن النص مركب من شعر ونثر في ذات الآن لأن التسمية مجرد تسمية حددتها الحيثيات الحضارية والثقافية أكثر مما هي وصف دقيق لمكونات النص ولهويته الأجناسية . قصيدة النثر ليست شكلا أضاف أجمل ما في النثر لأجمل ما في الشعر، [٦٦] كما أنها ليست مزيجا من فوضى النثر وتجانس الشعر [٦٧] ، وليست قصيدة النثر حمارا سهل الامتطاء، تماما كما أن إكراهات القصيدة التقليدية لا تحجب الشعرية وليست عائقا أمام ماء النص وطلاوته، لا تقيم «قصيدة النثر» في منطقة التماس الصعبة بين الشعر والنثر فهي شعر لا يجاور النثر ويلامسه الا فيما تجاور فيه الأشكال الشعرية الأخرى النثر وتلامسه. لقد دفعت الصفة التركيبية للمصطلح بعض الباحثين الى حد الزعم بكون طموح «قصيدة النثر» الوحيد هو بلبلة الأنواع الأدبية[٦٨]! وهذا الزعم يتذرع عادة بتوافر «قصيدة النثر» على إيقاع ما ، لكنه ليس إيقاع الشعر بالضرورة ! [٦٩] . في هذا القول نوع من الهروب الى الامام فهو لا يضع هذا النص في مكان، بينما يوهم بعلميته مؤكدا على «إيقاع ما».

أما (النثرية) في المصطلح، فقد فرضتها الطريقة الطباعية لهذه القصيدة التي تكتب كما يكتب أي نثر عادي. وكل حديث عن امكانية تحول النثر الى شعر، في نظرنا ، حديث على هامش المعضلة الايقاعية التي هي النافذة الوحيدة لتجنيس هذا النص.

مثل هذا الحديث عن «شعرية النثر» لم يسلم منه أشد الشعراء والنقاد تعصبا لقصيدة النثر، وهو في الأخير يسيء إليها من جهتين

أ - لأنه يسهل المأمورية على أعدائها الذين يكتفون بترديد: كيف يخرج من النثر شعر؟

ب - ولأنه، ثانيا، لايفضي لأية نتائج علمية دقيقة، بقدرما يخفي قلقا معرفيا.

يبدو أن النقد العربي أخذ من سوزان برنار فكرة «قطبية» قصيدة النثر وتأرجحها بين النظام والفوضى واكتفى بذلك، دون الانتباه الى تأكيدها، في أطروحتها الضخمة على ضرورة أن تكون «قصيدة النثر» كلا، أي شكلا بحيث يتضح أن حديثها عن القطبية مجرد وسيلة للتأكيد على ضرورة الشكل تقول:

[لتكن قصيدة النثر «فنية» أو فوضوية، فإنها لا تمتلك كينونتها الا اذا أصبحت قصيدة أي «شكلا» ، كلا عضويا منغلقا على نفسه. ليس بالرجوع الى أحكام نقدية قبلية سنحدد قصيدة نثر ناجحة من أخرى فاشلة، إن الذي يهم هنا هو الوفاء لمنطق داخلي ، أي ايجاد واستعمال أدوات مورفولوجية مكونة لعالم النص: الكلمات ـ الجمل ـ الصور ... أي ما يسميه بودلير «القانون الاكبر للنسق العام» الذي يمنح لوحة وحدتها ومعناها . أو كما يقول ماكس جاكوب عن قصيدته النثرية وهوحكم يمكن تعميمه: لا يهمنا سوى

النص الشعري نفسه، أي ترابط الكلمات والصور وتعالقها .. وهذا يمكن اكتشافه بسهولة في قصيدة النظام وليس في قصيدة الثورة والغزو].

لكن النجاحات الأكثر صعوبة هي نفسها النجاحات الأكثر إثارة. إذا كانت قصيدة النثر الفنية تعود لانتصارات مضمونة، فانها مهددة بالسقوط في الاعتيادي قصيدة النثر «الفوضوية» بالمقابل ، لا تمنح أي تحديد سهل: انها كل شيء أو لا شيء (il est tout ou rien) ونجد قولة ماكس جاكوب ذات دلالة كبرى هنا : «لتكون شاعرا حديثا فيجب أن تكون شاعرا كبيرا». (٧٠)

تحيلنا كلمة «قصيدة» ذاتها على كون «قصيدة النثر» شكلا شعريا يأتيه الشاعر عن قصد وعن حسن نية، مدفوعا برغبة كتابة الشعر، لا النثر أو مزيج من الشعر والنثر، جاء في لسان العرب.

[... وقيل سمي قصيدا لأن صاحبه احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار وأصله من القصيدة (....) وقالوا شعر قصد اذا نقح وجود وهذب. وقيل سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد.....] (٧١)

هكذا لن يطمئن هذا البحث للتعاريف التي أعطيت لقصيدة النثر انطلاقا من طريقة طباعتها او من حجمها تعرفها (موسوعة برنستون للشعر) هكذا: (فقصيدة النثر تأليف له بعض أو كل ما للقصيدة الغنائية القصيرة من خصائص مع استثناء واحد هو أنها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر).(٧٢)

ثم ترى أن الفرق بينهما وبين النثر كامن في قصرها وكثافتها ، وأنا تتميز عن الشعر الحر بانعدام وقفات نهايات الأسطر فيها ! (٧٣) ان هذا التعريف يجعل الشكل الكاليغرافي الطباعي للنص هو المتحكم في معناه! في حين أن كثيرا من «النصوص الشعرية» التي كتبت بوصفها شعرا وبطريقة «نثرية» لا تحمل من الشعر إلا الاسم، أي أنها سقطت في وهم الشكل والمغايرة، والشعر رؤية وطريقة قبل أن يكون «شكلا». وتصنيف النصوص انطلاقا من هيئتها الطباعية أساء كثيرا للتجربة الشعرية العربية الحديثة ، وجعل كثيرا من الكلام البسيط العادي يدرج في اطار الشعر وما هو بشعر. وهذه مسألة تنبه إليها كمال خيربك.

[.. كما أن تقديمها على الصفحة (إخراجها) لم يكن إلا ليزيد في صعوبة تصنيفها بين الأنواع الأدبية المعروفة. فتارة تتم كتابتها على شاكلة النثر العادي أي بصورة ملتحمة ومتصلة وتارة على هيئة أبيات منفصلة مجردة من القافية ومن الايقاع الخارجي، وتحتل قسما من السطر أو سطرا كاملا أو عدة أسطر..] (٧٤)

ما الذي يمنع من أن أكتب قصيدة تقليدية كما يكتب النثر؟ لا شيء! لكن القراءة لن تكن نثرية لأن النص، أصلا شعر وليس نثرا. من هنا خطورة مثل هذه التعريفات . فما المانع من أن تكون قصيدة النثر طويلة؟ ثم: ما مفهوم القصر؟ وما هذا الذي تفقده القصيدة حين تطول؟ هل يخشى عليها، إن طالت، أن تصير شيئا آخر؟ وهل القصر هو صانع شعرية النص؟ يدافع أدونيس في «صدمة الحداثة» عن قصر قصيدة النثر وايحائيتها ، عكس النثر الشعري المطنب والمسهب معللا قصرها بايحائيتها مسترشدا بمبادىء سوزان برنار مدافعا عن النظرية لا عن النص. (٧٥) لكنه في سيرته الثقافية الشعرية (ها أنت أيها الوقت) يتخلى عن مجمل الطروحات المندفعة التي ضمتها كتبه السابقة رادا الاعتبار للنص قبل النظرية، وهذا موقف علمي لن يتأسس الخطاب النقدي حول قصيدة النثر إلا به، وانطلاقا منه:

[«قصيدة النثر» في اللغة العربية و«قصيدة النثر» في اللغة الفرنسية أو غيرها ، يجمع بينهما الاسم الواحد، أو «النوع» الأدبي الواحد. لكن ما أعظم الفروقات الشعرية بينهما وما أكثر التباينات الفنية وأعمقها ! إنهما تفترقان بخواص ومزايا يفرضها، بدئيا فرق اللغة و«العمل اللغوي» (كالخاتم والخاتم يجمعهما جنس واحد، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل). الجرجاني - دلائل الاعجاز. (ص ٣٨٨) . (...) بعبارة أخرى: إن كان الاختلاف حتميا ، ضمن «المعنى الواحد» عندما ينقل من «صورة» الى «صورة»، فكيف لا يكون هذا الاختلاف حتميا بين «قصيدة نثر» عربية و«قصيدة نثر» بلغة أخرى ، وليس بينهما اية «صورة» مشتركة أو أي «معنى» مشترك؟ ولئن صح منطق القائلين بأن «قصيدة النثر» العربية انتحال أو «سرقة» فلن يكون عند العرب ، اليوم في مختلف المجالات إلا المسروق أو «المنتحل»] (٧٦).

يسقط الخطاب النقدي حول «قصيدة النثر» في تناقض صريح اذ يجمع بين «الكثافة» و«القصر» و«السردية» في ذات الآن. ويحار المرء في معرفة كيف يكون النص الشعري «كثيفا» و«سرديا» مرة واحدة. وحتى اذا سلمنا بوجود «قصيدة نثر» تشبه الحكاية «كما يقول أنسي الحاج، نقلا عن سوزان برنار، (٧٧) فإن السرد ليس مكونا شعريا . أي استسهال هذا أن نرى في قصيدة النثر عودة الى السرد، أو بالأحرى مصالحة مع السرد في حين أن السرد يسكن كل

مظاهر حياتنا اليومية. قد يكون هذا الاستسهال مقدمة لطرح السؤال الذي لابد منه: إذا كان السرد سمة بارزة في قصيدة النثر، فأين تختلف هذه الأخيرة عن بقية الخطابات السردية؟ ثم تنبثق الأسئلة. فالذي حدد قصيدة الشعر (الوزن) تاريخيا هو ما سيحدد قصيدة النثر أي اقصاء السرد (٧٨) عكس ما هو رائج من كلام حول كون السرد أهم ملمح في النص الجديد. إنما، مرة أخرى، أوقع الشكل الظاهري للنص، في مثل هذا المأزق، إذ لم تتم، حتى الآن، قراءة «قصيدة النثر» قراءة إيقاعية كفيلة بوضع اليد على ما يجعلها شعرا لا نثرا ولا سردا.

تستثمر الدراسات التي تقول بحضور السرد في «قصيدة النثر مقولات أضحت شائعة ومكرورة من فرط استعمالها كقولة دوجردان: «لقد كانت القصيدة النثرية محاولة لتحرر الشعر انطلاقا من النثر. أما الشعر الحر فقد استهدف الغاية نفسها، ولكن انطلاقا من الشعر» (٧٩) وهذا افتراض يجعل قصيدة النثر أقرب الى النثر، والشعر الحر أقرب الى الشعر: أي أن قصيدة النثر تخلت عما ليس شعرا في النثر فاستوت شعرا، وأن الشعر الحر تخلى عما ليس شعرا في النظم فاستوى شعرا. لقد بينا سابقا أن «قصيدة النثر» تكون «قصيدة نثر» منذ البداية ويجب تفادي مثل هذه الفرضيات بالتأكيد على كون الايقاع هو الدال الأكبر في النص الشعري وأن القصيدة لا تنمو من جهة معينة، بل من نفسها تأتي وإليها تعود، وأن «الطول» او «القصر» ليس لهما كبير أهمية في تحديد شعرية النص وأن «قصيدة النثر» لم تتخل عن جوهر البنية الايقاعية للشعر العربي رغم أنها احتمت بتقنيات أخرى، دون أن يعني هذا أن تناولها ممكن بالركون فقط الى العدة النقدية القديمة.

«قصيدة النثر» العربية مدعوة لتأسيس قوانينها الخاصة وعلى النقد أن يستنبط هذه القوانين من بنية النص ذاته لا البحث عن قوانين لاسقاطها عليها، ليس لأن النقد العربي أخذ تقريبا كل ما استثمره حول هذه القصيدة من كتاب «قصيدة النثر» من بودلير حتى أيامنا «لسوزان برنار»، بل لأن الشروط التي حددها هذا الكُتاب قابلة لكثير من الأخذ والرد.

تتحدث سوزان برنار عن شروط ثلاثة (٨٠) بدون أحدها يستحيل الحديث عن قصيدة نثر، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازما له على هذا النحو:

١ - الايجاز الكثافة

٢ - التوهج : الاشراق

٣ - المجانية اللازمنية

فعلى قصيدة النثر أن تكون كلا متكاملا، عالما مغلقا، والا فقدت نوعيتها كقصيدة. إنها نظام جمالي مكتف بذاته، موجز، وما أن تكف عن أن تكون موجزة حتى تصير حكاية أو رواية أو بحثا، مهما كانت هذه الأخيرة (شعرية) وعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات الذهنية أو غيرها وكذلك التوسيعات التفسيرية أي كل ما قد يدفع بها صوب الأجناس الأخرى، كل ما قد يحرمها من وحدتها وكثافتها. (٨١)

وعلى «قصيدة النثر» ألا تحيل على خارج أبدا، وألا تبحث عن تتمات لها خارج النص. قصيدة النثر لا تتطور نحو هدف ما، وليست فيها سيرورة لافكار ــ أو أحداث أو لمواقف، انها (شيء) و(كتلة لا زمنية). انها قصيدة تثور ضد منطق الأشياء وتخرق المواضعات الاجتماعية والشروط الانسانية تختار من الاشكال أكثرها فوضوية، وأقلها انضباطا، فتكف بذلك عن أن تكون أداة توصيل إنساني، أو عقدا اجتماعيا لتصير آلة جهنمية (Machine Infernale) يرمي بها الشخص في وجه العالم. (٨٢) وهي قصيدة ذات وقع صاعق، يأتي مرة واحدة، لا ينمو ولايتطور، وهي تتأسس بعيدا عن كل قاعدة قبلية.. وتتيح كل هذه المواصفات لقصيدة النثر أن تبتكر شروطا لم تسبق إليها كالغرائبية والدعابة السوداء والسخرية(٨٣).

هذه بايجاز هي الشروط التي انتهت اليها برنار وهي تستقريء التطورات التي شهدتها الشعرية الفرنسية منذ مطلع القرن التاسع عشر. لكن: هل احترم الشعر الفرنسي نفسه، بعد برنار (١٩٥٩) هذه الشروط؟ ولماذا تحمس لها الشعراء العرب الى حد أن صارت مقياسا فتحولت الينبغيات الى شروط قبلية اسقطتهم في نظرة قبلية الى النص، طالما حاولوا انتقادها؟

تكمن لا علمية الشروط أعلاه في كونها غير مرتبطة بشعرية النص بالضرورة، فقد يكون في النص ايجاز وتوهج ومجانية، ولا يكون فيه شعر. وقد يكون في النص دعابة سوداء وسخرية وغرائبية ولا يكون فيه شعر. ويعزز هذا الادعاء أن جل ما كتب تحت يافطة «قصيدة النثر» في الشعر العربي، خاصة في البدايات الأولى، مجرد، هلوسات تحتمي بفوضويتها و«ثوريتها» فيما هي خالية، تماما، من أية نفحة شعرية متذرعة في ذلك بكونها سوريالية، أو عبثية، أو دادائية تختار الكتابة الآلية وسيلة،(٨٤) حيث انهالت على الساحة الأدبية العربية أدبيات الحركات الثورية العالمية وطفا على السطح مفهوم للشعر يرى في العملية كلها رفضا للعالم وقيمه، وصادف ذلك في العالم العربي أوضاعا سياسية واجتماعية وثقافية ذات قابلية لاستيعاب مثل هذه الدعوات.. تكتب سوزان برنار.

[إنها (قصيدة النثر) نوع شعري ولد مع الثورة الرومانسية، من قوة الرغبة التحررية لهدم البيت الكلاسيكي. تحمل قصيدة النثر في ثناياها، منذ البداية مفهوما فوضويا وشخصانيا، وستدفع الحيثيات هذا المفهوم الى التطور أكثر فأكثر.

الشعراء وجدوا أنفسهم في خضم حضارة ميكانيكية وفي

عالم ما انفك يتطور، مجبرين على استعمال لغة أكثر فردانية. منذ قرن تقريبا، نشهد، شعريا احتداما بين النظام والفوضى حيث نرى انجذابا نحو الحقيقة وتقربا منها، مع ابتعاد عن الاجتماعي:

الشاعر يخوض حربا ضد عالم كريه مرفوض، فيدفع عنه، ليس الشكل فقط، بل حتى المنطق، أصبح لا يعير اهتماما مهما قل هذا الاهتمام، لرغبات المتلقي، منهمكا في اكتشاف عالمه الغريب، باحثا عن حقيقته الذاتية لا الموضوعية وقصيدة النثر، في فوضويتها العارمة، إنما تترجم الثورة هذه، هذه القوة الخالقة التي تدفع نحو ايجاد لغة جديدة] (٨٥)

إن قراءة ايقاعية في جسد قصيدة النثر العربية وحدها ستبرهن على أن شعرية النص لا تصنعها الا شعرية النص، وأن كثيرا من النصوص فيها رفض وعبثية وسريالية وغرائبية وسخرية لكنها ليست شعرا، يرى عبدالقادر الجنابي، وهو ذو ثقافة شعرية سوريالية عالية، وأحد المدافعين (الأشاوس) عن قصيدة النثر في نص من «طوق الحمامة» لابن حزم الظاهري قصيدة نثرية يندر العثور عليها كما يرى في كتابات التوحيدي التي وصفت في أماكن عدة، بكونها التباشير الأولى لقصيدة النثر في الشعر العربي (٨٦)

[... وكنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه، إذ لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي ثم عدت واعتذرت بأنه غلبني رعاف].

لا يخلو هذا المقطع من ابداعية؛ ابداعية انبثقت أساسا من هذه الهشاشة المذهلة التي يتصف بها الكائن أمام الجمال، ومن هذا الانخطاف الفجائي الذي يزوبع الانسان ويجعله ضعيفا وقويا في ذات الآن. لكن يصعب جدا اعتبار هذا المقطع قصيدة نثر لأن الجنابي بحث فيه عن شروط موريس شابلان وسوزان برنار أكثر مما بحث فيه عن الشعرية.

من هنا نعت كتاب «حرف الحاء» لبدر الديب (١٩٥٧) بـ«قصائد نثر» كما نظر الى مجمل ما يكتب الآن عربيا، من نصوص تخترق الحدود الاجناسية المتعارفة باعتبارها قصائد نثر، دون الانتباه الى الفرق الشاسع بين «قصيدة نثر» وقصيدة مكتوبة بالنثر (٨٧).

لن تترك مهمة تحديد «قصيدة نثر» من أخرى غير «نثرية» لحساسية القاريء وذكائه وحدهما، لأن الدرس النقدي حول الشعر مطالب بشحذ أدواته لتأسيس خطاب علمي حول هذا النص يكون كفيلا بتوحيد الرؤية اليه وحوله، وكفيلا بالقبض على الوحدة في الاختلاف، وحدة الايقاع والشكل والتجربة في اختلاف الممارسة الابداعية.

أوردنا هذه الملاحظة للاشارة الى ما قد يعترضنا من مشاق في تحديد المتن الذي سنتعامل معه فإذا نحن احترمنا الحدود بين هذا الشكل الشعري وذاك، وأخذنا بالاعتبار ما سعت قصيدة النثر الى انجازه، وكذا الدوافع العامة التي أفرزتها، فإن الأمانة العلمية تقتضي منا البحث عن قصائد نثرية داخل الأعمال الكاملة لكل شاعر على حدة، إذ يصعب تماما، الحديث عن شاعر اختص في هذا النوع الشعري والتزم بقواعده. نمثل لذلك بأنسي الحاج الذي إن اعتبرنا ديوانيه الأولين «قصائد نثر» فانه يصعب إلصاق ذات الاسم بمجموعاته اللاحقة الا فيما ندر. كما يصعب اعتبار سركون بولص شاعر قصيدة نثر بامتياز، لأن مجموعاته الشعرية التي هي من «الشعر الحر» إنما تخترقها قلة من نصوص نثرية..

هكذا وبناء على ما سبق ينبغي التعامل مع قصيدة النثر كظاهرة، من دون اختيار نماذج درءا لخلط اجناسي نسعى الى تفاديه.

تتبنى سوزان برنار دعوة موريس شابلان الى التعامل مع «قصائد النثر» التي كتبت بنية كونها كذلك، خشية التكدس والوفرة، والى اعتبار القصائد النثرية الفاشلة التي كتبت عن قصيدة واضحة أكثر أهمية من قصائد نثر ناجحة كتبت من غير قصد (٨٨) هذه فكرة وجيهة تنسجم وما سعت برنار للقيام به وهو التاريخ لقصيدة النثر الفرنسية وتتبع خطواتها، أكثر من التحليل النصي. لكن هذا البحث الذي يروم الاقتراب من مكامن الايقاع في «قصيدة النثر» سيجافي هذه النظرة كثيرا، ويسائل النصوص التي كتبت بنية كونها قصائد نثرية، شريطة توافرها على ما يجعلها واقعة جمالية. هنا لا مفر من المأزق، الفصل بين الحكم والوصف، لأن علم الجمال يستوجب عمليتين. الاختيار والملاحظة. (٨٩)

الهوامش

١ – هذه مسألة مشتركة بين جميع الشعريات. إن للشكل الخارجي دورا اوليا في الاخبار عن كون النص شعرا أو نثرا

٢ – وهذا ما يفسره بوضوح تحمس بعض رواد الشعر التفعيلي لقصيدة النثر وانفتاحهم عليها، تنظيرا وابداعا.

٣ – سوزان برنار – قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا الطبعة ١ – (١٩٥٩) ص ٢٠.

٤ – بنية الثورات العلمية ١٤٣ – ١٤٤. الطبعة الأولى – الترجمة العربية (سلسلة عالم المعرفة). عدد ١٦٨ – ص ١٤٣ – ١٤٤

٥ – لنتأمل النصوص الأولى لقصيدة النثر وكذا الابيات المرافقة لها. وانظر، تمثيلا لا حصرا. رفعت سلام – حوار – العالم الثقافي – السبت ٢٤ يونيو ١٩٩٥ السنة ٢٦.

٦ – أدونيس – الصوفانية والسوريالية – الطبعة الأولى – دار الساقي – لندن – ص ١٤٣ – ١٤٤.

٧ – عكس هذا جليا، الصراع بين مجلة «الآداب» ذات الاتجاه القومي و«شعر» حاملة لواء الحداثة وذات الميولات الليبرالية الغربية.

٨ – نشير، ضمن مواقف أخرى الى موقف العقاد، في مصر، من شعر أحمد عبدالمعطي حجازي واختيارنا لموقف العقاد له دلالة لأنه من المدافعين الكبار عن «الحداثة الشعرية» في الثلاثينات والأربعينات، لكنه سرعان ما انقلب ضدها، وفي هذا مؤشر على التسارع الذي أضحت تشهده

الأشكال الشعرية العربية حتى أن مناصري الحداثة باتوا يتوجسون من جريانها السريع شرا.

٩ – يهاجم صبري حافظ أنسي الحاج بشراسة مطالبا باجراء فحص طبي عليه ومتشككا في سلامة عقله، ويسهل أن نعثر على مثل هذه المواقف هنا وهناك.

١٠ – جان كوهن بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد العمري ومحمد الولي – دار توبقال – الطبعة الأولى – ١٩٨٦ – ص ٣٩

١١ – شعر – ع ٢٢ سنة ٦ ربيع ١٩٦٢ – ١٢٨ أخبار وقضايا.

١٢ – أدونيس – كلام البدايات – الطبعة الأولى دار الآداب – بيروت ١٩٨٩ – ص ١٥

١٣ – بورديو – الرمز والسلطة ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي – توبقال – المغرب – ص ٦٧.

١٤ – محمد الأسعد – بحثا عن الحداثة ٦٤ – ٦٥ الطبعة الأولى

١٥ – دون أن يعني ذلك أن قراءتنا لقصيدة النثر ستكون بالمقارنة بينها وبين شعر التفعيلة أو القصيدة التقليدية

١٦ – هذا مشترك بين جميع الشعريات – انظر ميشونيك – نقد الايقاع – الطبعة الأولى ص ٥٩٣.

١٧ – شعر – ع ٢٢ – سنة ٦ – ربيع ١٩٦٢ – ١٣٠ – ١٣١ (أخبار وقضايا)

١٨ – عبدالفتاح اسماعيل – مواقف ٣٧ / ٣٨ ربيع وصيف ١٩٨٠ (حوار أجراه أدونيس والخطيبي)

١٩ – القاموس المحيط – مادة ق ص د

٢٠ – أمين الريحاني – عن الحداثة الأولى لمحمد جمال باروت الطبعة الأولى – ص ١٤٢.

٢١ – محمد الأسعد بحثا عن الحداثة ص ١١ – ١٤

٢٢ – لويس شيخو – الطبعة الأولى – ص ٤١.

٢٣ – أنيس المقدسي – الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث – ط ٢ – ١٩٦٠ ص ٤١٩ – ٤٢٠.

٢٤ – برنار – ٤٢٦

٢٥ – ميخائيل نعيمة – جبران في آثاره العربية – المجموعة ص ١٩

٢٦ – س موريه – حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث – ترجمة سعد مصلوح – الطبعة الأولى القاهرة (١٩٦٩) ص ٢٣.

٢٧ – نفسه – ٥٩.

٢٨ – نفسه ١٣

٢٩ – نازك الملائكة ١٥٧ ظاهرة الشعر المعاصر – الطبعة ٣ – ص ١٥٧.

٣٠ – س – موريه – ص ٨٤.

٣١ – جبرا ابراهيم جبرا عن الحداثة الأولى .

٣٢ – نازك الملائكة – ص ١٧٧.

٣٣ – انظر تفاصيل ذلك في خيربك – حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث – ط ١ – ١٩٨٢

٣٤ – شعر ع ٢٢ سنة ٦ ربيع ٦٢ – ١٣٢.

٣٥ – سركون بولص – نزوى ع ٦ – أبريل ١٩٩٦ – ١٨٨

٣٦ – محمد شكري عياد – المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (سلسلة عالم المعرفة) الطبعة الأولى – ص ٧٨.

٣٧ – نفسه – ٩٧.

٣٨ – نفسه – ٦٠

٣٩ – برنار – ٤٣٩ – ٤٤٠

٤٠ – أدونيس – زمن الشعر – الطبعة الخامسة – (١٩٨٦) دار الفكر – ص ٢٥٨

٤١ – برنار ٤٠٨.

٤٢ – علي جعفر العلاق – في حداثة النص الشعري – الطبعة الأولى – دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠ ص ١٥٤

٤٣ – إدوار الخراط – الكتابة عبر النوعية – الطبعة الأولى ص ٧٣.

٤٤ – شعر – س ٢ – ع ٦ – ١٥٢ – أخبار وقضايا

٤٥ – محمد جمال باروت – الحداثة الأولى الطبعة الأولى ص ٢٢٤

٤٦ – سامي مهدي – حداثة النمط – الطبعة الأولى ص ١١٤.

٤٧ – جان كوهن ٢٥

٤٨ – برنار – ٧٧١.

٤٩ – نفسه – ٤٦٨.

٥٠ – نفسه – ٤٦٨.

٥١ – سعيد الغانمي – ٦٧.

٥٢ – ياكوبسون – قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – الطبعة الأولى ١٩٨٨ – ص ٢٦.

٥٣ – نازك الملائكة – ٢١٣.

٥٤ – أدونيس – ها أنت أيها الوقت – ٩٠

٥٥ – شعر – ع ٢٢ سنة ٦ ربيع ١٩٦٢ – ١٣٠ – ١٣١ (أخبار وقضايا).

٥٦ – حاتم الصكر – ما لا تؤديه الصفة – مجلة «المربد» ١٩٨٩ – بغداد ص ١٧.

٥٧ – نفسه ٢٠ – ٢١.

٥٨ – عن برنار – ٧٧٠

٥٩ – نفسه – ٧٧٠.

٦٠ – نفسه ٤٤

٦١ – أنسي الحاج – لن – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – الطبعة الثانية – ١٩٨٢ – ص ١٢.

٦٢ – كمال خيربك

٦٣ – برنار ١١.

٦٤ – سامي مهدي – ١٣١.

٦٥ – السعيد الورقي – ٢١٢

٦٦ – أحمد بسام الساعي – الأقلام – ١٢٢.

٦٧ – برنار – ١٤

٦٨ – شربل داغر – الشعرية العربية الحديثة – تحليل نصي – دار توبقال – الطبعة الأولى – ١٩٨٨ ص ٦٤.

٦٩ – نفسه – ٦٤

٧٠ – برنار ٤٦٥

٧١ – ابن منظور – لسان العرب

٧٢ – عن علي جعفر العلاق – ١٣٩.

٧٣ – نفسه – ١٣٩.

٧٤ – كمال خيربك ٢٦٥

٧٥ – أدونيس – صدمة الحداثة – ٢٠٧.

٧٦ – أدونيس – ها أنت أيها الوقت – ١٦٩ – ١٧٠

٧٧ – أنسي الحاج ١٤

٧٨ – دومينيك كومب – ٩٤ (Poésie et Récit) josé corté . باريس – الطبعة الأولى ١٩٨٩ ص ٩٤

٧٩ – برنار – عن حاتم الصكر – ما لا تؤديه الصفة – ١٧.

٨٠ – برنار – ١٥

٨١ – نفسه – ١٥

٨٢ – نفسه ٤٤٦

٨٣ – نفسه – ٤٣٧

٨٤ – مثالا على ذلك نورد هذا المقطع لكامل زهيري وهو من جماعة «الفن والحرية». [ينام رجل على كرسيين وفمه في أبعد محيط / في الحلقوم مسرح / في المسرح نهر / القلق بن القلق / الضحك بن الضحك بن الضحك بن الضحك / كالشعر في الماء أحس الوحدة / من يد جديدة تمر على الوجه المتعب / الأبيض أمام الأبيض أمام الأبيض / ثدياك أبيضان كالصيف / أحبك / أضحك / ..] عن : عصام محفوظ – السوريالية وتفاعلاتها العربية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ٥١.

٨٥ – برنار ٤٦٤.

٨٦ – عبدالقادر الجنابي – رسالة أدونيس – الطبعة الأولى – دار الجديد – بيروت ص ٥١ – ٥٢.

٨٧ – برنار ٤٣٨

٨٨ – نفسه – ١٣.

٨٩ – جان كوهن – ١٩

***



بنيوية ياكبسون
التأسيس والاستدراك

تأليف ليونارد جاكسون - ترجمة ابراهيم خليل *

من المفارقات الغريبة ان ظهور البنيوية الفرنسية كان في نيويورك حوالي عام (١٩٤٢)، ذلك أن رومان ياكبسون [١] الذي نزح بعد الاحتلال النازي لباريس الى اسكندنافية، لم يطل به المقام هناك، فقد غادر - في وقت قصير - الى الولايات المتحدة. وهناك كان علم اللغة الأمريكي يمر بواحد من افضل أطواره، وهو الطور السلوكي — نسبة الى المدرسة السلوكية [٢] Behaviorism. وما لبث أن تجمع في أمريكا عدد من اللسانيين من فرنسا والبلقان - الذين لم تطب لهم الاقامة في ظل حكومة فيشي - وتمكن ياكبسون - في هذه الأجواء - من الظفر بكرسي الأستاذية في تدريس اللسانيات وبدأ إعداد محاضراته الشهيرة بعنوان الصوت والمعنى Sound and Meaning [٣].

وكانت هذه المحاضرات في غاية الأهمية إذ أنها نجحت في تقديم البنيوية الفرنسية للآخرين، فقد إحتوت على أول تعريف بأعمال الباحث البنيوي كلود ليفي شتراوس [٤]Struss، وقدم أعماله التي لم تكن قد نشرت حتى ذلك الحين بالانجليزية، ومن الباعث على السخرية أن نجد ياكبسون لا يشير في محاضراته تلك الى الأصول السويسرية لمنهجه التحليلي مع أن الاشارة الى هذه الأصول أصبحت - فيما بعد — شيئا يتكرر بمناسبة ،وفي غير مناسبة.

كان ياكبسون، حتى ذلك الحين، يتمتع بقدر كبير من الاحترام بوصفه عالما لغويا كبيرا من الطراز الرفيع. فهو واضع نظرية «الملامح المميزة» [٥]. في الدراسة الفونولوجية[٦]. وهو أول من بحث في الطبيعة الاستعارية والكنائية للأدب، وتأثير ذلك في محوري الاستبدال، والمجاورة وتجلى ذلك بوضوح في دراساته التطبيقية لعدد غير قليل من الحكايات الفولكلورية، والنصوص الشعرية.

* استاذ جامعي من الاردن

وفي عام ١٩٥٨ كتب ياكبسون دراسته التي تقدم بها لمؤتمر «الأسلوب في اللغة» الذي عقد بجامعة «انديانا» وكانت بعنوان «علم اللغة والشعرية : بيان ختامي». ونشرت في أعمال المؤتمر المذكور. [انظر : سبيوك Sebeok 1960] [٧] وما تزال هذه الدراسة على الرغم من مرور ثلاثين سنة، أو أكثر على ظهورها،من أكثر الدراسات التي كتبت في هذا الموضوع عمقا وفائدة، وإذا كان من التجاوز أن نعده - هنا - مؤسس البنيوية الأدبية فإن المرء لا يعدو الحقيقة إذا عده أكثر من عالم للسان، وأكثر من أسلوبي،وأكثر من مفكر بنيوي. والذين يعنون بقواعد النص الشعري يعدونه أفضل من تصدى لحل المشكلات التي تعرض لهذا الباب من الدرس، بل إننا نستطيع الزعم بأنه سبق غيره في التعريف بالقواعد التوليدية للشعر.وعلاوة على ذلك فهو أفضل من روج للبنيوية، وخير من قدمها للناس، بعيدا عن الادعاءات. فكل الأفكار التي كان يبشر بها، ويدعو لها، موجودة في دراساته، وبحوثه المنشورة. فعلى سبيل المثال لولا بحوث ياكبسون ودراساته لما عرف شتراوس بوصفه باحثا بنيويا أبدا، وبغير شتراوس تعد البنيوية الفرنسية شيئا لا يستحق ان يشار اليه ببنان.

[الصوت والمعنى]

والحقيقة أن محاضراته حول «الصوت والمعنى» لم تكن محاضرات دعائية اطلاقا، بل كانت هذه المحاضرات مدخلا نقديا للأفكار الشائعة حول الأصوات، واثرها في المعاني. وذلك بالفعل ما كانت الألسنية بحاجة اليه في ذلك الوقت. ومن خلال هذه المحاضرات تشكلت القاعدة الحقيقية لعلم اللغة البنيوي، خلافا للاعتقاد السائد حول وجود تلك القاعدة في محاضرات دي سوسير.[٨] التي تمثل - في نظر الكثيرين - الجذور المبكرة للألسنية الجديدة. وقد اثبتت محاضرات ياكبسون ان آراء

سوسير لم تكن قيمة في ذاتها، وانما في طابعها التجريبي الذي يسمح لغيره بأن يأخذها، ويعمق البحث فيها، ويطورها تطويرا يبرهن على صلاحيتها للتطبيق.

فالذي لا شك فيه هو ان تطبيق بعض الاصول التي قامت عليها ألسنية سوسير في حقول اخرى مثل «الصوتيات» و«الوظيفة الشعرية للغة» تساعد على بناء «السميولوجيا»[٩] التي بشر بها سوسير في كتابه الذي ظهرت الطبعة الاولى منه عام ١٩١٦. وهكذا اثبتت اعمال ياكبسون - في الاربعينات والخمسينات - ان العمل في «أصول» سوسير لم يتوقف، بل اتيح لها من يواصل البحث فيها، بشيء من التطوير، والتنقيح، خلال الاربعين عاما التي تلت وفاته (١٩١٣).

فإلى ياكبسون يعزى القول بالفونيم Phoneme وهو الوحدة الصغرى في اللغة، اي: هو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام، او التحليل، بل هو الوحدة غير القابلة لان تعوض بوحدة أخرى، لان بناء كل فونيم مختلف - ضرورة - عن بناء اي فونيم آخر.[١٠] ويبدو هذا واضحا في المثالين التاليين. ففونيم (S) في الانجليزية مختلف عن الفونيم (Z) لان الاول «مهموس» والثاني «مجهور» فاذا حاولنا وضع أي منهما مكان الآخر في كلمة ما، تغيرت تلك الكلمة، وتغير معناها. وعلى ذلك فان «الجهر» يعد صفة مميزة للفونيم (Z) في حين أن «الهمس» يعد صفة مميزة للفونيم (S). ودعا ياكبسون الى دراسة الاصوات اللغوية واحدا بعد الآخر، وترتيب قوائم بالصفات المميزة لكل فونيم، وذلك اعتمادا على حالة الوترين الصوتيين، والرنين الصادر عنهما في الحنجرة. مع ملاحظة ان نطق الصوت قد يغير هذه الصفات من حين الى آخر، على وفق الاصوات الاخرى المتصلة به في بنية الكلمة. وهذه الظاهرة ليست مقصورة على واحدة من اللغات، ولكنها موجودة في اللغات الطبيعية جميعا.

ولا ريب في ان النظرية التي أرساها ياكبسون تمثل انجازا جديدا لعلم اللسان، الا ان هذا الانجاز يبدو مختلفا أشد الاختلاف عما يمكن ان نسميه بالارث البنيوي. وهذا الامر يجعلنا نعتقد بأن ذلك الارث ظل على الدوام يفتقر الى هذه الدعامة الاساسية التي تقوم عليها النظرية البنيوية للاصوات اللغوية، فان كانت هذه الطبائع فكرة افتراضية لدى سوسير، فهي لدى ياكبسون واقع ملموس. يتجلى عبر شبكة من الثنائيات الضدية التي تتحكم بالنظام اللغوي. وقد شجع هذا الواقع بعض علماء اللسان، ولا سيما هيلمسليف[١١] Hielmslev على القول بان اللغة، عموما، بنية شاملة تتميز بالتجريد، وأن هذه البنية تدعونا الى الافادة منها في دراسة حقول اخرى، وبناء أنظمة من الثنائيات الضدية المجردة اسوة بالنظام اللغوي.

على ان نظرية «الفونيم» التي جاء بها ياكبسون تتميز عن سواها من الآراء بأنها نظرية ثابتة، واضحة، اعتمادا على صلتها بدراسة الواقع الفيزيائي للاصوات، والوترين الصوتيين في ادائهما لوظيفتهما في النطق. ولقد أثرت هذه النظرية، بما احتوته من توضيح للعلاقة الضدية بين الاصوات، في مباحث العلاقة بين الاشارة والمعنى. وأفاد منها كل الباحثين الفرنسيين المشتغلين بعلم «العلامات»[١٢] Semiotics. فقد جاء هذا الاثر من مصدر غير مباشر، فهؤلاء الباحثون لم يكتفوا بما في نظرية الفونيم من مقومات منهجية تجعل منها نموذجا جيدا للدرس اللغوي، ولكنها قدمت الدليل على ان الفكرة الافتراضية التي تقال في وقت من الاوقات قد تنجح في أن تكون اساسا لنظرية جديدة ذات طابع علمي، تجريبي، مثلما فعل ياكبسون بفكرة سوسير.

ولقد أعاد ياكبسون النظر في نظرية «الفونيم» بعد عام (١٩٤٢) ذلك أنه لم يكن يتصور اي عمق كبير ذلك الذي لامسته هذه النظرية. فالفونيم يختلف عن أي وحدة لغوية اخرى بكونه لا وظيفة له - في الواقع - سوى انه يميز ذاته عن اي «فونيم» آخر. وهذا شيء كان قد ردده سوسير، الا ان سوسير، في رأي ياكبسون، تردد ازاء تعميم هذه الفكرة، او تطبيقها على عناصر أخرى في اللغة، وبصفة خاصة: الاشكال النحوية، والالفاظ. وربما كانت هذه هي الثغرة الكبيرة فيما ذكره سوسير حول الموضوع. فلو اخذنا الكلمتين الالمانيتين Nacht وNachte وجدنا الفرق بينهما في «الفونيم» الذي ذكر في آخر الكلمة الثانية، وهو الذي جعل المعنى في الكلمتين مختلفا. فهو في الاولى مفرد (ليلة) وفي الثانية جمع (ليال) فالفونيم الذي أضيف الى الكلمة الثانية نقلها من الدلالة على الافراد الى الدلالة على الجمع. اما الفونيم نفسه فلا معنى له في حال النطق به مفردا.

قد يبدو هذا التوضيح أمرا عابرا، وغير ذي قيمة، بيد أنه في غاية الدقة لان هذا التوضيح يعطي فكرة التفريق التي نادى بها سوسير بين «اللغة» Langue و «الكلام» Parole تجسيدها الحقيقي(١٣) فالفونيم لا اثر له من حيث هو وحدة صوتية في «اللغة»، ولكن تأثيره يتجلى بقوة في «الكلام» بحيث تكتسب الكلمة التي وضع في آخرها دلالة الجمع. ومعنى ذلك ان «الدال» وهو «الفونيم» علامة صوتية، او خطية، لا مدلول لها من حيث هي، ولكنها تنحرف بالوحدة اللفظية من دلالة الى اخرى. وهكذا فإن «الفونيم» الذي هو ليس دالا بذاته تتضح قدرته على التأكيد في دلالات الالفاظ، وهذه مفارقة مدهشة لم يوضحها باحث مثلما وضحها ياكبسون، بل إنه بهذا أوضح الفروق الدقيقة بين ثلاثة مصطلحات كثيرة التداول، والشيوع، في علم اللسان، وهي العلامة، والدال، والمدلول.

وقد كانت نظرية «الفونيم» بصفة عامة، من الاسس التي قام عليها ما يعرف بالنحو «التوليدي»(١٤) Generative grammar. فقداكد النحاة التوليديون - ولا سيما بعد سنة

١٩٦٥ ـ ان قدرة مستعمل اللغة على استخدام القواعد النحوية لتوليد جمل جديدة تعتمد ، بصفة خاصة ، على الفروق التطبيقية في استعمال الالفاظ، وما يتيحه «الفونيم» من اختلاف في البنية «الصوتية» او «الخطية» للكلمة. وفي ذلك يتجلى اثر نظرية ياكبسون في «الفونيم» و«الملامح المميزة» التي اصبحت تعرف في «النحو التوليدي» باسم جديد هو: الملامح الدالة Semantec features. وقد اشير الى هاتيك الملامح في الرسوم المشجرة التي استخدمها التوليديون. وهذا يعني ان «النحو التوليدي» ـ في الوقت الذي استخدم فيه مقولات ياكبسون في «الملامح المميزة» ـ أفاد من نظرية «الفونيم» بطريقة غير مباشرة، على الرغم من انه يستخدم كلمة «العلامة» عوضا عن كلمة «فونيم».

[الاستبدال والمجاورة]:

لم يكتف ياكبسون بهذا الانجاز الألسني ، ولكنه طور ـ فضلا عن ذلك ـ ما كان قد لاحظه سوسير من حيث ان التعبير يقوم على محورين ، هما: محور المجاورة Syntagmatic ومحور الاستبدال او التداعي Assciative فالعناصر المستخدمة في التعبير تتخذ ، في البداية ، ترتيبها الافقي، ثم يكتسب كل عنصر منها معناه بالنظر الى ما يستدعيه من عناصر اخرى لدى القارىء او السامع. وقد أصبحت هذه الملاحظة موضع اهتمام لدى اولئك الذين أرادوا اغناء الفكرة وتوضيحها. فاذا أخذنا الجملة الانجليزية He is mad رأينا الترتيب الذي تتبوأ بمقتضاه كل كلمة موقعها في الجملة ويستطيع المتكلم ، او الكاتب ، ان يضع مكان الضمير He ضميرا آخر مثل: She او We او I او They ويستدعي ذلك ان يستبدل الفعل المساعد بآخر فمع We يضع Are ومع I يضع am وهكذا .. فالنسق الاول هو الذي يسمى مجاورة ، والثاني هو الذي يسمى استبدالا. وهذان المحوران هما اللذان يتحكمان في تنظيم الكلام ، ويتيحان للغة ان تؤدي وظيفتها في التعبير.

وقد أطلقت على هذين المحورين تسميات عدة بحسب الدارسين. فياكبسون اطلق عليهما في بحث نشره سنة (١٩٥٦): التوافق Combination والانتقاء Selections اما هاليدي[١٥] Halliday فقد اطلق عليهما اسمين آخرين هما: التسلسل Chaics والاختيار Choice. والحق ان الكلام على هذين المحورين أغنى الدراسة القائمة على تأمل النظام اللغوي ، وطرقه في اداء وظائفه التعبيرية. ولهذا فان البنيويين وجدوا في هذين المحورين، والكلام عليهما ، مادة تستدعي الدراسة. وقد عزا قسم من هؤلاء البنيويين القول بهذين المحورين الى سوسير نفسه. وهذا شيء طبيعي ما دام سوسير كان قد تحدث عن شبكة العلاقات الضدية التي تنظم عمل اللغة من خلال الكلام. وقد أدى ـ بالطبع ـ الى تطوير نظرية «الفونيم» باضافة نظرية جديدة، هي نظرية «المورفيم» التي تمثل التجسيد الحقيقي لمفهوم المجاورة. اذ «المورفيم» هو: إلصاق جزء من كلمة الى جانب جزء آخر يجاوره، نحو الصاق كلمة Ment بالانجليزية بكلمة Judge للحصول على كلمة جديدة ذات مدلول جديد، وهي كلمة Judgment. وقد أدى هذا بالفعل الى تدعيم احدى القواعد البنيوية الثابتة للمعنى. وتلك القاعدة هي التي تقول بأن المعنى يستمد من وضع «الفونيم» و«المورفيم» الى جانب الكلمة للحصول على دلالة جديدة.

لقد تم ـ بالفعل ـ تطوير الفكرة التي نادى بها سوسير، فعلى سبيل المثال أصبح النموذج الذي وصفه هاليدي، وهو نموذج «السلسلة والانتقاء» حافزا لتطوير ما يعرف بالثورة التوليدية في النحو، فالجملة التي سبق ذكرها، في نظر النحو التوليدي، جملة مرادفة لقولنا: The man is suffering from delusious وهذا التشابه بين الجملتين لا ينبع ـ في الحقيقة ـ من المعنى، وانما من التركيب ، او البنية. فنحن أحللنا كلمتي The man مكان الضمير He وبقية الجملة مكان كلمة Mad وهذا يعني اننا نستطيع ـ في كثير من الاحيان ـ احلال العبارة مكان الكلمة الواحدة . وهذا شيء يعرفه مستخدم اللغة، ويسلم بجواز استبدال كلمة بعبارة ، وهو ما اصبح يعرف بقواعد بناء العبارة. وفوق ذلك فان القاعدة تنظم ما يعرف بالاستبدال، فاي تغيير نجريه في ركن من اركان الجملة يستدعي تغييرا آخر. فمثلا لا نستطيع ان نقول You is mad فوضع ضمير المخاطب مكان الغائب يستدعي ان نغير الفعل المساعد بفعل آخر هو Are ومن هنا فان You لا تجاور Is وتغيير He بـ You يستدعي ان يقع محور الاستبدال على محور المجاورة.

وهكذا فان ما كان النحو التقليدي يفعله خلال قرون ماضية لتوضيح قوانين تنظيم الجملة، جاء النحو التوليدي ليوضحه بهذه الكلمات القصيرة، الموجزة.

[الكناية والاستعارة]:

والكلام على محوري الاستبدال والمجاورة جعل ياكبسون يتوصل الى فكرة جديدة، وهي أن أحدهما ـ المجاورة ـ يمثل الكناية. والثاني ـ وهو محور الاستبدال ـ يمثل الاستعارة. مما كان له اثره البعيد في البحث الاسلوبي والبلاغي. فالكناية metonymy تعتمد على تنضيد الاشياء في سلسلة ضمن محور المجاورة . والاستعارة metaphor تعيد تنظيم هذه الاشياء وفقا لمبدأ الانتقاء paradigmatic axis وعلى استعمال الكناية والاستعارة تتوقف طبيعة الاسلوب الشخصي لدى كل كاتب. وبواسطتهما يمكن دراسة الاسلوب الادبي. فالشعر الغنائي الروسي شعر استعاري، في حين أن الملاحم البطولية أدب كنائي.

وقد تناول ياكبسون في ابحاثه سالفة الذكر الطابع السيكولوجي لهذين النوعين من الاستعمال ، الامر الذي مس ـ بأسلوب غير مباشر ـ موضوع اكتساب اللغة ، وكذلك العقبات التي تحول دون نمو المهارات اللغوية.

هذه الملاحظات لم يقتصر أثرها الايجابي على هذه الدائرة ،

وانما تعداها ليشمل دائرة النقد الادبي ، ولا سيما لدى جاك لكان Jacques Lacan الذي أشار اليهما باستمرار في توضيح نظريته عن الصلة بين اللغة واللاشعور[١٦] وثنائية الكناية / الاستعارة وجدت طريقها ايضا الى امريكا ولا سيما في بحوث من يوصفون عادة بما بعد البنيويين. فقد اشار اليهما دومان De man[١٧] (١٩٧٩) في تحليله لبعض اعمال مارسيل بروست ففي كلامه عن تفكيك بروست[١٨] لنصه اشار الى مزاوجة هذا الكتاب بين الكناية والاستعارة، مستخلصا من ذلك ان اللغة ، ذاتها ، تسعى الى التدمير ، والتفكيك ، بدلا من الوحدة ، والائتلاف. وهو في هذا الجزء من البحث اعتمد على مصطلحي الكناية والاستعارة ، وعدهما ثنائية لابد منها لتأهيل مشروعه الابستمولوجي.

على ان نظرية ياكبسون في الكناية والاستعارة، او السلسلة والانتقاء كما يسميها هاليدي، لا تخلو من ثغرة نوجه من خلالها اليها نقدا . فهذه النظرية تتناسى ان الكناية في بعض الاحيان نوع جديد من الاستعارة ، فعلى سبيل المثال يمكننا ان نستعرض الجملتين التاليتين.

١ ـ حضر رئيس العصابة ومعه ثلاث بنادق.

٢ ـ حضر رئيس العصابة ومعه ثلاثة مسلحين.

فالمعنى في الجملتين معنى واحد ، وهو الكلام على رجال وبنادق ، وفي نظرية ياكبسون تعد احدى الجملتين كناية ، في حين ان الاخرى استعارة. بيد ان الخلاف في الجملتين يكاد لا يلحظ. ولست اعتقد ان هناك ما يبعث على الظن بأن الاساس الذي قامت عليه احدى الجملتين مختلف عن الاساس الذي قامت عليه الجملة الاخرى. والحالة الوحيدة التي يمكننا فيها أن ندافع عن وجهة نظر ياكبسون هي تلك التي يتضمن فيها استعمال الاستعارة خرقا لطبيعة الاشياء للتعبير عن معان مجردة. وقد عقب على هذه الملاحظات لاكوف Lakoff[١٩] والحقيقة ان ياكبسون بهذه الفكرة عمق تأثيره في الدرس الاسلوبي، والبلاغي، مع ان نظريته في الكناية والاستعارة أعطيت فوق ما كان يظن أنها تستحق من التقدير، والبحث، حتى لقد قيل ان هذه النظرية انتشلت البلاغة التقليدية من الجمود الذي ران عليها لعدة قرون، وان ياكبسون هو الذي اعاد الى البلاغة علاقتها بعلمي المنطق، واللسان. ونتيجة ذلك لم يتردد احد في ان يجعل من هذه النظرية نظرية تتعلق بالأصول المعرفية لعلم اللسان، وليست وصفا لشكل من اشكال الكلام اليومي.

الهوامش

١ـ ولد رومان ياكبسون بموسكو عام ١٨٩٦ وتركها الى تشيكوسلوفاكيا وبلغاريا والدانمارك ودرس في كوبنهاجن واوسلو قبل ان ينزح الى الولايات المتحدة عام ١٩٤١ بدأ التدريس في جامعة نيويورك عام ١٩٤٢ ثم في جامعة هارفارد، ونشر عددا من البحوث. وتوفي في سنة ١٩٨٢

٢ ـ احدى مدارس علم اللغة الامريكي، تزعمها بلومفيلد مؤلف كتاب «اللغة» وهذه المدرسة تفسر الكلام من حيث انه استجابة غريزية لنوع من الدوافع السلوكية

٣ ـ نشر هذا الكتاب بالانجليزية تحت عنوان «ست محاضرات حول الصوت والمعنى» Six Lectures on Sound and Mening هارفستر للطباعة، الطبعة الاولى ، ١٩٧٨

٤ـ كلود ليفي شتراوس، هو باحث فرنسي له كتاب«الانثروبولوجيا البنيوية» وكتاب «الاسطورة والمعنى» الذي ترجمه الى العربية د. شاكر عبدالحميد ، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٦

٥ ـ نظرية الملامح المميزة (بكسر الياء) هي النظرية التي تركز على الفروق الصوتية بين فونيم وآخر. انظر: ياسر الملاح، الاصوات اللغوية، مركز الابحاث الاسلامية، القدس، ط١، ١٩٩٠

٦ ـ الفونولوجيا هي البحث في التغيير النطقي الذي يفرضه الاستعمال على الصوت اللغوي نتيجة تفاعله مع الاصوات الاخرى. فالتفخيم في الصائت الطويل في كلمة (طال) تغيير فونولوجي اذا قورن بنطقه في كلمة (سال) مثلا.

٧ ـ صدر هذا الكتاب عام (١٩٦٠)

٨ ـ دو سوسير عالم لغوي سويسري توفي سنة ١٩١٣ في جينيف. وقد القى سلسلة من المحاضرات في اللغة صدرت بعد وفاته في كتاب مشهور جدا هو كتاب«دروس في الالسنية العامة» ترجم هذا الكتاب الى العربية غير مرة. انظر على سبيل المثال يوسف غازي ومجيد نصير، دار النعمان، جونيه، لبنان، بلا تاريخ.

٩ ـ السميولوجيا هي العلم الذي يبحث في العلامات من حيث هي نظام اتصالي متسع تمثل الالسنية جزءا منه. وقد تحدث عنه سوسير في كتابه المذكور، وتنبأ ان يكون من ابرز العلوم. الف فيه غير واحد من أشهرهم رولان بارط، وبيير جيرو انظر عبدالسلام المسدي، الاسلوبية والاسلوب، الدار العربية للكتاب ، تونس ط١، ١٩٧٧، ص١٧٨.

١٠ ـ وضح مفهوم الفونيم من خلال السياق، ويستطيع القارىء الاستزادة بالرجوع الى كتاب. محمد الخولي، الاصوات اللغوية ، مكتبة الخريجي ، الرياض ط١، ١٩٨٧

١١ ـ هو عالم لغة من مدرسة كوبنهاجن، اشتهر بنظرية «التعليق» وهي التي تزعم اللغة شبكة من العلاقات يستمد كل عنصر منها قيمته عبر علاقاته بالعناصر المقابلة، ويعرف اللغة بقوله هي شبكة من الوظائف، وهي كيان مستقل، ذو علاقات داخلية ، انظر: صلاح فضل: البنائية ص١٠٩.

١٢ ـ هو مصطلح مرادف تقريبا لمصطلح السميولوجيا

١٣ ـ معروف ان سوسير فرق بين «اللغة» من حيث هي نظام اجتماعي محدد بقواعد وقوانين مشتركة و«الكلام» الذي هو نتاج الفرد المستخدم لتلك اللغة. ويستطيع القارىء الرجوع الى اي كتاب في علم اللغة العام للاستزادة في الموضوع وانظر Jounathan Culler, Saussure, The Hrvester Press, Brithain, (1977).

١٤ ـ النحو التوليدي هو الاسم الذي أطلق على منهج التحليل النحوي لدى شومسكي ، واتباعه. للاستزادة راجع: مازن الوعر: قضايا اساسية في علم اللسانيات، طلاس للنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٨.

١٥ ـ أحد علماء اللسان المعاصرين في لندن، اقترن اسمه بما يعرف بعلم اللغة الاجتماعي، اشترك مع رقية حسن في وضع كتاب حل قواعد التماسك في اللغة الانجليزية

١٦ ـ جاك لاكان: احد البنيويين الفرنسيين المعاصرين، يعد فيمن يطلق عليهم اسم ما بعد البنيويين والملمح البارز في أعماله اهتمامه بالكشف عن الصلات العميقة بين الفرويدية والبنيوية لذا يكثر من البحث عن طبيعة العلاقة بين اللغة واللاشعور. انظر ما كتبه عنه رامان سلدن في النظرية الادبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة

١٧ ـ واضح ان دومان هو احد التفكيكيين الذين تأثروا ببحوث جاك ديريدا، انظر ما كتبه عنه سلدن في كتابه السابق ذكره

١٨ ـ مارسيل بروست: أحد كتاب الرواية المعاصرين، له رواية «البحث عن الزمن الضائع».

١٩ ـ هو جورج لاكوف ، صدرت له مؤلفات عدة ،منها النساء النار والاشياء الخطرة، جامعة شيكاغو ١٩٨٧، اشترك مع مارك جونسون في كتاب: الاستعارة، تلك التي بها نحيا جامعة شيكاغو (١٩٨٠) انظر ما كتبه ليونارد جاكسون عن محتوى هذا الكتاب من ص٢٢٠ ـ ٢٢٣ في The Poverty of Stucturalism, Longman,London and New York, 1st ed, 1991.

وهو الكتاب الذي اعتمدنا عليه في هذه القراءة.

* * *



الشمس المهيمنة

ترجمة : محمد عفيفي مطر*

بين يدي الترجمة العربية

للحمق بدوات ونزوات لا تبرر ولا يمكن الدفاع عنها، هكذا أقول لنفسي وأنا أسأل قبل أن يسألني أحد لماذا أوقعت نفسك في ورطة هذه الخيانة المثلثة؟! يعرف الجميع خيانة ترجمة الشعر، ويعرف الشاعر عنها ما لا يعرفه الجميع، أما الخيانة الثانية فهي خيانة الاعتماد على لغة وسيطة تبعد النص المنقول خطوتين أكثر إيغالا في البعد عن أصله الجوهري، وأما الخيانة الثالثة فهي ورطة التصدي للترجمة عن اللغة الوسيطة – وهي هنا الانجليزية المتأمركة – بينما يوجد من هو أقدر وأعمق تفقها وأشد مراسا وممارسة، فما الذي أوقعك أيها الشاعر – في مشتبك هذه الخيانات قلت لنفسي : هذا هو فرض الكفاية مادامت قد أهملت فروض العين من النقلة والمترجمين، إن يكن جهد مقل فهو شرف محاولة، وإن تكن قطرة من بحر القصائد ففي ملحها طعم الدليل وإشارة البلاغ وتلويحة العابر وخطفة النظر، وإن تكن تهور جرأة أو وقاحة اقتحام، فإنها إثارة وإغراء القادرين الفقهاء العالمين بأن يفتحوا نوافذ ما يعرفون من لغات على تراث الدنيا ليكون في العربية من ثقافات الأمم والشعوب في مشارق الأرض ومغاربها ما يثري ويفجر الحوار ويؤكد المكانة والمكان على خارطة الحياة والانسان الناطق المبدع.

لم أكن أعرف شيئا عن الشاعر ولا مكانته بين شعراء قومه أو بين جماهير المثقفين في أوروبا، وفي أعقاب قراءاتي لبعض اشعاري أمام جماعات من محبي الشعر في كافالا «قولة» وسالونيك وأثينا، وألقيت مترجمة الى اللغة اليونانية – عبر لغة وسيطة أيضا – عبر بعض المستمعين عن وجود قواسم مشتركة من ملامح القرابة الشعرية بين قصائدي وقصائد شاعرين يونانيين هما أوديسيوس إيليتس وأندرياس أمبريكوس، قلت: أنداد ونظراء على شواطيء بحر، وأصحاب قضايا متشابهة ومتدافعة عبر الماضي والحاضر، وذبيحتان على نار واحدة هي نار التواريخ وجمرات الثارات والغايات الجياشة، وحينما علمت أن أوديسيوس إيليتس قد فاز بجائزة نوبل سنة ١٩٧٩، أدركت أن وراء الفوز، علاوة على عبقرية الشاعر واستحقاقه – انغماسا وإلحاحا على قضايا الصراع الوطني والقومي وانحيازا خاصا – أكاد أشمه في كل شيء في مشتبك الصراع اليوناني العثماني والتركي وقلت متحفزا : فلتعرف مزيدا من التواريخ الحية التي تخفي وتبين وراء مجمل العصر الحديث لحوض البحر المتوسط، بحر الآلام والثارات والدم، فبلادك على ثغر منه، وأنت من الثغر على رباط بين مرابطين.

لم يخب توقعي ولا ظني، وخوضت في زلق هذه الخيانة المثلثة، مترجما لمجموعة القصائد المختارة من دواوين أوديسيوس إيليتس التي ترجمها عن اليونانية واحد ممن كرسوا حياتهم للشعر اليوناني الحديث ترجمة ودراسة وتأريخا، البروفيسور كيمون فريار Kimon Friar وقدم لها بدراسة ممتعة أقوم هنا بتقديم ترجمة وتلخيص لها وبتصرف تقتضيه حاجة القاريء العربي على الرغم من كراهيتي للمقدمات في دواوين الشعر وهي مقدمة ضافية وتفصيلية، تحلل الدواوين التي اخترت منها القصائد، وتربط مسيرة الشاعر بالحياة ومسيرة الشعر بالأحداث ومسيرة الأحداث بالتاريخ السياسي والثقافي الخ..

واذا كان الزمار يموت وأصابعه تلعب، فإنني أقدم التجربة كلها بدوافع تربوية وتعليمية، عسى أن يخجل الصغار أو يستشعروا بعض الخزي من دمامة وقماءة الادعاءات المعاصرة في تقاتل الأجيال وقتل الأب والبدء من خارج التاريخ والجغرافيا واحتقار التراث واللغة، ووهم البدء من نقطة الصفر، وصفاقة الزهو بالانخلاع من كل ما يربط الشاعر والقصيدة بهول الأحداث وعواصف الدم والنار ومشاهد البؤس اليومي وانفساح الحياة بالطبيعة وجذور الانتماءات ومكابدة الانسان، مع الالحاح على درس التربية الثقافية والفنية وخوض تجربة النظر العميق الى معترك الحوار الجاد في العالم كشرط من شروط الابداع في هذا الزمن زمن محاولة إعادة صياغة العالم صياغة جديدة تجتاحها دعوات الصدام والكوكبة وبطش القوى التي تحرص على التعبد في محراب ذاتها ومصالحها لاقتلاع شعوب الأرض من ملامحها وذواتها.

★ شاعر من مصر

مقدمة مختصرة للترجمة الانجليزية

للبروفيسور كيمون فريار Kimon Friar

١ - توجهات

ولد أوديسيوس أليبو ذيليس Odysseus Alepoudhélis لأبوين متحدرين من جزيرة ليسبوس في بحر إيجة ، والده ابن واحد من ملاك الأرض الأثرياء ، تملكته رغبة في أن ينشيء له عملا خاصا به ، فترك الجزيرة في شبابه الباكر قاصدا جزيرة كريت، حيث أنشأ شركة ناجحة جدا لصناعة الصابون ، وبعد عودة خاطفة الى ليسبوس ليتزوج عاد بزوجته الى كريت، وهناك ولد أوديسيوس ـ الأخ الأصغر لستة من الأبناء ـ في الثاني من نوفمبر سنة ١٩١١ في المدينة القديمة «ايراكليون» بالقرب من أطلال كنوسوس المينوية، وعلى الرغم من أن أسرته قد تركت كريت عشية الحرب العالمية الأولى لتستقر في أثينا (حيث التحق بالدراسة بين سنة ١٩١٧ ـ ١٩٢٨) إلا أن الشاب الصغير أحس بالاعتزاز العميق بمولده الكريتي وأصوله الليسبوسية . وإذا كان لنا أن نصل بين هذه المراكز الثلاثة بخط مستقيم : ليسبوس ـ إيراكليون ـ أثينا ، فسوف نجد مثلثا واسع الامتداد يحيط بمعظم منطقة بحر ايجة وجزرها المشرقة ، حيث كان على أوديسيوس الصغير أن يقضي عطلاته الصيفية وأن يزود جمالها الطبيعي شعره فيما بعد بالصور والمذاق.

ومن أجل أن يعزل نفسه عن الاندماج في عالم الصناعة في بواكير حياته الأدبية وينحت لنفسه لقبا يدل على رهافة مزاجه ومثاليات فكره ، فقد اخترع وصك لنفسه اسما مستعارا هو «ايليتس» El'ytis . وذلك بأن اختار المقطع الأول من بعض ما هو معهود مثل Hellas أي هيلاس أو اليونان، أو كلمة Elyidha أي الأمل، أو eleftheria أي الحرية أو بالأخص من اسم أجمل الجميلات هيلين أو هيلانة Helen متجنبا في المقطع الأخير من الاسم أي مقطع يحدد انتماءه لجزء معين من اليونان، واختار المقطع الدال على الانتماء العام كما في كلمة Politis أي «مواطن».

لقد منحه العراب «والد الطفل في المعمودية» اسم أشهر الابطال الهومريين «أوديسيوس» ، وقام الشاعر الشاب على الدوام بإعادة خلق شخصيته بما يواكب التحامه مع تراثه القديم والعناصر المكونة للقبه الذي نحته لنفسه. فأن تخلق هو أن تسمي حلم ايليتس ، ككل الصبية اليونانيين ، أن يصبح بطلا رياضيا ، حتى اضطرته علة في الغدد أن ينطوي على ذاته أكثر فأكثر وأن يلجأ الى قراءة الأدب والمجلات والروايات ، ولكنه أثناء القراءة أصبح مدركا أن الوصف والسرد، وأن السياق المنطقي للأحداث والأقوال ، لم تلمس العالم الأعمق الذي أصبح على وعي به في دواخل نفسه ، ذلك العالم الذي يتجلى بغموض تحت سطح الظهور وهو يبدو حقيقيا أكثر من عالم الواقع الخارجي.

لم يكن شيء مما قرأ ، حتى الشعر، يبدو دقيقا في تصوير حقيقته الداخلية تلك ، وما من مدرسة من مدارس الشعر المهيمنة أيام حداثته تبدو متوافقة مع الشاب الصغير، لا الرومانسية الجديدة ولا الأشكال التراثية من البرناسية ، ولا «شعر الضياع» الخالص منذ مالارميه حتى إيلوار ولا الواقعية الجديدة عند اراغون، ولا حتى الأشكال المختلفة من الرمزية، التي تبدو غامضة جدا ، وأحيانا مجازية جدا تستثير توترات أعمق أو أشد ديونيزية ، وعلى نحو خاص ، فإن المثالي الشاب لم يستطع أن يتقبل الاتجاه المسمى بـ «شعر الملعونين» أو الممسوسين من بودلير الى آرتو ، والذي تمثل بشكل رئيسي عند الشعراء الذين أثروا على جيله أكثر من غيرهم مثل كوستاس أورانيس وكونستاس كاريوتاكيس.

لقد وضع انتحار كاريوتاكيس في ١٩٢٨ اللمسة الأخيرة في فتنة مدرسة الانحطاط. شعر ايليتس أن الشعراء قد سجنوا أنفسهم في أبراجهم العاجية وأصبحوا منفصلين عن المشهد اليوناني وتراث وطنهم وتراثاتهم الشعبية، واخذوا يتجولون في المتنزهات الغربية الفارقة في مطر خريفي وسماوات فصلية وحدائق غريبة ذوات بجع مسحور حيث استزرعوا عصابياتهم وتشويش حواسهم وتمجيدهم للشر وكل الآلام المبرحة وانحرافات المزاج الموائمة لطبائع الشمال لا للمزاج المتوسطي، خيم الركود والانحلال كالكفن فوق الشعراء الذين عاشوا بعد كارثة ١٨٩٧، حينما عانت اليونان هزيمة قاسية على يد الاتراك في ثلاثين يوما، وفوق أولئك الشعراء الذين عاشوا بعد كارثة ١٩٢٢ الاشد خزيا، ووقتها كف اليونانيون نهائيا عن فكرة «اليونان الكبرى» التي يجب ان تضارع الامبراطورية البيزنطية القديمة.

وعلى الرغم من ان ايليتس كان معجبا بعبقرية الموهبة الشعرية لكونستانتين كافافيس، الذي كان في ذلك الوقت قد اصبح مقروءا على نطاق واسع في اليونان، والاتجاه الجديد الذي يبشر به مثل هذا النوع من الشعر، على الرغم من ذلك، فانه لم يستطع قبول عالم التهكم والمساومة والانتهازية والتفسخ الذي عبر عنه مثل هذا الشعر بمثل هذه العاطفية المتميعة. لقد كان بعد ذلك في حال من يعجبه عمل ت .س اليوت ثم يرفضه حتى كتابة اليوت لقصيدته «الرباعيات الاربع»، وعلى الرغم من اعجابه بجورج سيفيريس مثل كافافيس ورأى فيهما ميلاد شعر جديد، الا انه لم يتقبل عالم الخراب والعزلة الذي يصوره هذا الشعر بلا رحمة.

كانت السيريالية هي التي اعطت الشاعر الشاب مفتاح عالم محظور كان يتوقع وجوده بشكل غامض وان لم يجرؤ على الاعتراف به لنفسه. في عام ١٩٢٩ في عامه الثامن عشر، وقع صدفة على ديوان لبول ايلوار، فحررت هذه القصائد مخيلة الشاعر الشاب، ومنحته الوجهة التي كان يتحسس الطريق اليها، واصبحت الاساس النظري لبحثه الشعري فيما بعد، ودفعته الى كتابة محاولاته الاولى وتجاربه المترددة في الشعر، وبالاخص في الفترة من ١٩٣٠ ــ ١٩٣٥ اثناء التحاقه بكلية الحقوق في اثينا، حينما ترك الجامعة في ١٩٣٥ زاهدا في الحصول على الليسانس، كانت سنة متميزة في حياة ايليتس ، وحياة الآداب اليونانية بشكل عام، في تلك السنة ـ ١٩٣٥ ـ سمع محاضرة عن السيريالية القاها اندرياس امبريكوس ، الذي عاش في باريس في الفترة

بين ١٩٢٥ ـ ١٩٣١ وشارك في الحياة فيها مخالطا اندريه بريتون، وقام بالتعليق على المحاضرة رينيه لافروغ، وعقد ايليتس صداقة عمر مع امبريكوس ، الذي اصبح معلمه ومرشده الامين، والذي نشر في ١٩٣٥ ديوانه «انفجار الاتون» اول ديوان من الكتابة السيريالية المعتمدة على التداعي الآلي الحر في اليونان، وفي تلك السنة ايضا كان الطالب الجامعي الشاب يكتشف من قبل شاعر آخر هو جورج سارنداريس ، الذي هاجر من ايطاليا الى اليونان، والذي كان مهتما بالنزعات والمذاهب الاوروبية وملتهب الحماس للنظريات الفلسفية الوجودية، ويكتب نوعا سابقا لاوانه من الشعر الميتافيزيقي الحر، وقدم ايليتس بحماس كبير الى الجماعة المتحلقة حول المجلة الفصلية الجديدة «الآداب الحديثة» التي تأسست في تلك السنة على يد اندرياس كاراندونيس.

أصبحت هذه المجلة نقطة الارتكاز للجديد في الشعر والنثر وكانت اول من ينشر ويشجع جورج سيفيريس وغيره ممن يجربون كتابة الشعر الحر والسيريالية والاساليب التي كان عليها ان تشكل ذروة الثقافة الجديدة في اليونان في العدد الحادي عشر من تلك الفصلية نشر ايليتس لاول مرة قصائده الاولى سنة ١٩٣٥ التي تبعتها مجموعات من القصائد ظهر معظمها في «الآداب الحديثة» وايضا في «الايام المفدونية» التي نشر فيها ديوانه «توجهات» أو وجهات نظر في سنة ١٩٣٦، وديوانه «ساعة المجهول الرملية» ١٩٣٧ و«في التعبد للصيف» ١٩٣٩ كان ديوان امبريكوس «انفجار الأتون» قد قرىء باندهاش وسخرية ، واول كتابين لاكبر الشعراء السيرياليين العنيدين «نيكوس انغونوبولوس» «لا تتكلم مع قائد الاوركسترا» ١٩٣٨ و«بيانو الصمت» ١٩٣٩ استقبلا بالاستهزاء وهوجما بسخرية وشبها للتو بشعر فتاة من الكرتون لها فم كالحرب الاهلية وركبتاها مثل اغا ممنون ورقبتها كالخيول الحمراء وردفاها كفراء السمك، وحتى ديوان «امور غوس» للشاعر نيكوس غاتسوس في ١٩٤٣ استقبل باعتباره نوعا من الهزل وتهريجا من مشعوذ، اما قصائد ايليتس ، حتى منذ البداية مع بعض الاستثناءات، فقد استقبلت بترحاب واعتبرت مؤشرا الى واحد من الاتجاهات التي ينبغي على الشعر الجديد أن يتجه اليها، وكان هذا يعود في جانب كبير منه الى محتوى صوره وتقابلاته والى الطابع الغنائي الذي يطبع طريقته السيريالية، وقد لجأ ايليتس في عدد قليل من قصائده الى الكتابة الاوتوماتيكية ذات الصور البعيدة او القريبة في علاقاتها ومجازاتها، وسرعان ما نبذ اندفاع التداعيات الخالصة غير الموجهة والتقابلات المسرفة في صعوبة الوصول الى دلالاتها، فقد تعادل فيه بقوة، وان كان مايزال كامنا، الاحساس برصانة التوازن التي كان يعجب بها ـ حتى في تلك الفترة ـ في التراكيب الكلاسيكية الجديدة لقصائد اندرياس كالفوس (١٧٩٢ ـ ١٨٦٩) حيث الغنائية الفذة في اناشيده الرومانسية المتوقدة الخاضعة للاشكال الكلاسيكية الجديدة وتقنياتها مع القليل من جزالة بندار، الشاعر الآخر الذي اعجب به ايليتس بعمق.

كان على ايليتس، حتى في قصائده الاولى المنشورة ، ان يبدي ادراكا للشكل صياغة مقاطعه الشعرية وفي عدد وتماثل طول الابيات وفي استخدام التكرار والترادفات، وهي المهارات التي سوف تعطي ثمارها الناضجة في شعره فيما بعد ـ وما دفعه اكثر نحو السيريالية لم يكن ـ على اي حال ـ هو طرحها المضاد للاوزان والقوالب التراثية، بل الحاحها في طلب ما هو متفرد رواغ، والحدس ، واللاوعي، وبما لها من منطق مباين كليا لمنطق العقل الواعي ، وذلك الشعر لم يعد بحاجة لمزيد من فضح مدى انتشار الكتابات المتقولبة في الاشكال المعتادة السابقة، وشعر ايليتس ان السيريالية تبشر بالعودة الى الينابيع السحرية التي كلستها عهود العقلانية، وهي غوص في ينابيع الخيال والحلم، وانهمار حر لعناقيد الصور التي تخلق اشكالها، وبدأ في نفس الوقت التنظيم الصارم الذي يفرضه بناء الجملة وعلامات الترقيم، مع انه استدعى من الذاكرة بعض العناصر التراثية المميزة مثل جعل بداية الكلمة الاولى من البيت حرفا كبيرا، وتذكر اعمال السحر التي كانت تمارسها الخادمات الريفيات في بيته في كريت، وقد كان عالما سحريا عميقا حيث لا شيء يمكن ان ينكشف بطريقة مباشرة، وحيث الكلمات لها قوة الافعال وتتفجر كالخوارق من قبعة ساحر، كان عالما افتتن به الشاعر الشاب ، لقد كان تطويعه للسيريالية ذا اثر كبير على مجرى الشعر اللاحق في اليونان.

وعلى الرغم من ان عشق الحرية يتخلل كل حياة ايليتس وشعره، ومتضمن في جوهر عمله الشعري باعتباره جزءا من كل ، فانه ليس من طبيعته ان يكتب بشكل مباشر عن الموضوعات السياسية لان هذه الموضوعات لم تكن عنصرا فعالا في شخصيته كما كانت عند شعراء آخرين مثل يانيس ريتسوس او كوستاس فارناليس او الموسيقي ثيودوراكيس، ولا ينكر ايليتس شرعية هذا الانخراط ، او الالتزام السياسي او مثل هذا التعبير عند الآخرين، وان كان يعتقد ان كثيرا من الاعمال على هذه الشاكلة يتجه الى ان يكون عملا مؤقتا سريع الزوال اذا صدر عن الذهن او المعتقد السياسي وحدهما ولم يصدر عن ضرورة او احتياج جمالي. وقد اوضح موقفه السياسي في مناسبات عديدة ، بالاخص عندما كانت توضع الامور الاخلاقية والجمالية على المحك، فمع انه قبل جائزة الدولة الاولى في الشعر عن قصيدته «له المجد» سنة ١٩٦٠ ووسام الفينيق لدوره في الادب اليوناني سنة ١٩٦٥، ومنحة مؤسسة فورد سنة ١٩٧٢، الا انه رفض الجائزة القومية الكبرى للادب التي منحت له سنة ١٩٧٣ ممن جاء بهم الانقلاب العسكري سنة ١٩٦٧، ومع ذلك فانه يؤمن بأن دور الفنان يجب ان يكون ثوريا وان يحتقر كل اشكال الحكم الديكتاتوري مهما كان توجهه السياسي، «كل اشكال السلطة من طبيعتها ان تكون عدوة للفن ـــ كما يقول في احدى مقابلاته الصحفية ـ لان الفنان اساسا عند من هم في السلطة شكاك مريب وشخص خطر.. حينما شكوت مرة الى بيكاسو ، نظر الي، كما اتذكر، بعينيه السوداوين الواسعتين ، كما لو كان مندهشا، ثم قال معنفا: «ولكن ألست مسرورا؟ اذا لم تكن القوانين الراسخة رجعية فكيف يمكن لنا ان نكون ثوريين؟» ثم انفجر ضاحكا حتى لا ينفجر بالدموع».

احتفالية ازهار الياسنت*

- ١ -

اقتربي قليلا من الصمت، ولملمي اليك شعر هذه الليلة التي تحلم أن جسدها عريان.. ان لها آفاقا شتى، وضفائر كثيرة، وقد دءوب، يحرق في كل لحظة اوراقها الاثنتين والخمسين. وبعد ذلك تبدأ من جديد شيئا آخر ـ بيدك، التي تضع فيها اللآلىء علها تجد رغبة، وجزيرة نعاس.
اقتربي قليلا من الصمت وخذي بين ذراعيك الهلب الهائل الذي يبسط سلطانه على اعماق البحر. في لحظة خاطفة سيكون بين السحب، وسوف لا تفهمين، بل سوف تبكين. ستبكين علي أقبلك وحينما اشرع في فتح شرخ في الزيف، شعاع لازورد سماوي مرهف يتعتعه السكر، سوف تعضينني انت يافتاة روحي الصغيرة الغيرى، أيها الظل الذي يهب الموسيقى مولدها تحت ضوء القمر.
اقتربي قليلا الى جانبي.

- ٢ -

هنا ـ في خضم وسوسة الرغبات البازغة قبل الاوان، أحسست لاول مرة بالسعادة الاليمة للحياة. طيور هائلة وغامضة تمزقت عبر بكارات عوالمك، على ملاءة منبسطة بجعات حدقن في أغانيهن القادمة ومن كل طية ليل تجلت برجرجة أحلامهن في المياه. وقد وحدن وجودهن بوجود الاحضان التي كن ينتظرنها.
حتى الخطى التي لم تنطمس آثارها بل توقفت في زرقة ركن من السماء وفي عينيك ما الذي كانت عيناك تفتشان عنه؟
اي خطيئة مرصعة بالنجوم كانت تدنو من خفقات يأسك؟
لا البحيرة، ولا حسيتها، ولا طيفها المشتعل ذو اليدين المستكيتين، كانت تستحق مواجهة مثل هذا القلق المشرق ابدا.

- ٣ -

جنين سعادة أكثر اشراقا ـ نهار ملتف بمشقة على آثار خطى المجهول.
اكثر من دمعة واحدة تذرف يجعل الشمس مبهمة اكثر.
وأنت تلوكين ساعاتك كالنبات المسموم العطر
وتصبحين بشيرا برحلة عذبة في الابدية.

- ٤ -

خمسة من العصافير ـ خمس كلمات غايتهن انت. كل ألق يحتويك. قبل اختصارك في العشب، تتركين سماءك فوق الصخرة التي تصدع وهي تلتهب. يتأجج لهيبها في الروح. قبل ان تصبحي مذاقا للوحدة فانك تضمخين الزعتر بالذكريات.
وانا ، اصل دائما الى الغياب مباشرة. صوت ما يبدو انه جدول ماء ومهما أقل، ومهما أحب فانه يبقى في ظلاله لا يمس . بكارات وحصباء في اعماق شفافية الاحساس بالكريستال.

- ٥ -

حينما تكبرين وتمتلكين زغب صباك فانك ستمتلكين اسم اميرة.
مياه تشعشع في راحة يد صغيرة. الدنيا كلها تشوش أيامها وفي قلب سكرتها تزرع باقة من الياسنت.
ومنذ الغد ستكون طقوس احتفالياتي في اوراقي السرية من اجلك.

- ٦ -

وسط هذه الاشجار التي ستخلد وجهك المشرق.
العناق الذي سيبعث السكينة هنا وهناك بهذه الطريقة الوادعة.
العالم الذي سيبقى محفورا هناك.
يا للكلمات المكتومة التي بقيت في قشور الآمال،
في براعم الاغصان البازغة من يوم طموح ـ الكلمات المحكمة التي زادت من مرارات مطابقاتها وغدت هي الكبرياء.

- ٧ -

إحساس عميق. أوراق الشجر ترتعد ، تحيا جماعات وفرادى فوق أشجار الحور التي تشتت الرياح. امام عينيك كانت، هذه الريح التي تطلق بوجودها سراح هذه الذكريات، هذه الحصباء ـ الاوهام! الزمن يتزلق وانت تغرسين نفسك فيه ، مدججة بالاشواك. انني
أفكر في هؤلاء الذين لم يلتمسوا زوارق النجاة ابدا. الذين يحبون النور تحت الجفون، الذين يقرأون اكفهم بعيون متيقظة عندما يكون النوم أعمق ما يكون.
اريد أن اغلق هذه الدوائر التي فتحتها اصابعك انت،
أريد ان احكم دائرة السماء عليها لعل كلمتها المطلقة لا تكون كلمة اخرى.
تحدثي الي، ولكن تحدثي الي بالدموع.

- ٨ -

في أعماق بحر الموسيقى تتبعك الاشياء ذاتها، وقد تحولت. الحياة في كل مكان تقلد نفسها. وبالقبض على الفسفور في يدك، تشبعين السكون وسط حبائل المخاطر العديدة.
«شعرك المبتل بالنغمة التاسعة يشد قوس الذكريات وينسل خيط الحروف اللينة فوق ذروة انحناءة الشفق.
حذار! فالصوت الذي نسيته ذات مرة
يتبرعم الآن على صدرك. هذا الكورال الذي يشتعل وحيدا هو النذر الذي لم تف به ابدا. والنار الهائلة التي ستكون قد التهمتك هي هذا الدوار الخفيف الذي يربطك بتهاويل الالم الى النزع الاخير للبنفسج.
في اعماق بحر الموسيقى نرحل معا..

- ٩ -

لم أفعل اي شيء آخر، اخذتك كما اخذت الطبيعة الغفل وعملت عليها حينئذ اربعا وعشرين مرة في الغابات والبحار.
اخذتك في بحران الرعدة ذاتها التي قلبت الكلمات على وجوهها وتركتها هناك مثل الاصداف المفتوحة المبعثرة.
أخذتك رفيقا في البرق، في الرهبة، في غريزتي.
بسبب ذلك، في كل مرة استبدل الزمن، مطرحا قلبي الى الحضيض، ترحلين وتختفين، مغالبة حضورك، خالقة عزلة مقدسة، سعادة هائجة فوق طاقة العقل.
انني لم افعل شيئا آخر سوى ما وجدته فيك واقتديت به!

- ١٠ -

مرة اخرى، وسط أشجار الكرز، شفتاك الطازجتان.
مرة اخرى وسط رقص الخضرة، احلامك الغابرة
مرة اخرى في احلامك القديمة، الاغنيات التي يعلو لهيبها ثم ينطفىء.
بين تلك التي تتوهج عاليا ثم تنطفىء، اسرار العالم الدافئة.
أسرار العالم.

- ١١ -

عاليا فوق شجرة الارتحالات البيضاء، جسدك الصبي مسكون بالصواري، انت تبسطين البحر العريان الذي يأخذ ويعطي حياته لطحالب البحر اللامعة.
المدى يتألق والبخار الابيض ناء يستنزف قلبه اذ ينثر ألف دمعة. انها انت اذن من تنسى حبها في المياه الضحلة، في الاعماق السفلية للامل. انت من تنسى لهبا في علو الظهيرة. من تقحم الحروف اللينة في كل كلمة متكثرة الالوان، جامعة عسلها في عناقيد الفاكهة.
في الاصيل حينما تجدين نفسك فجأة فتاة شقراء قد لوحتها الشمس امام هذه اليد الرخامية التي سوف تكون حارس القرون، اذكري على الاقل ذلك الصبي الوحيد في عنفوان البحر الذي كان متحمسا لاكتشاف الجمال الذي لا يضاهى بجمالك. فلترمي اذن بحجر في سرة البحر، جوهرة في عدالة الشمس.

- ١٢ -

خذي معك ضوء الياسنت وعمديه في ينبوع النهار.
هكذا بالقرب من اسمك سوف ترتجف الاسطورة ويدي. مغالبتين للطوفان، وسننجو مع اولى الحمائم.
فمن سينازل هذا العزيف اولا، من سيكون جديرا بما يكفي.
ليشعر انه قريب منه، من الذي سوف يدلك اولا كيف تعلن الشمس العظيمة عن بزوغ البرعم الصغير!
أمواج تطهر العالم. كل امرىء يبحث في كلماته.
أصرخ أين انت والبحر والجبال والاشجار غير كائنة.

- ١٣ -

حدثيني عن الساعة المكفهرة التي هزمتك حينما بادر الرعد قلبي. حدثيني عن اليد التي قادت يدي لتغوص
في أسى إقامتك المؤقتة في البلاد الغربية. حدثيني عن بعد المسافة والنور والظلمة ـ الموجة المقتحمة لسبتمبر الحنون الحميم.
بعثري زبدا من تهاويل الالوان، توجيني

- ١٤ -

ان تعودي الى جزيرة الحجر الخفاف مع ديدبان منسي سوف توقظ الاجراس مانحا قبابا صباحية للذكريات التي عاشت اغلب الوقت في البلاد الغربية. ان تتنسمي الحدائق الصغيرة البعيدة عن قلبك ثم يستقبلك الاسى ذاته

مرة اخرى بعد ذلك. الا تشعري بشيء فوق الصخور المسننة، وان تماثل هيئتك ترتيلتها المفاجئة. ان تصعدي أعلى فأعلى بالسلالم الحجرية غير الممهدة وان تقفي هناك بقلبك اللاهث الضربات خارج بوابة العالم الجديد ان تجمعي الغار والرخام لمهندس مصيرك الابيض وان تكوني كما ولدت، مركز العالم.

- ١٥ -

ابرة البوصلة يناوشها الخطر. فحيثما توجهت ارتكبت بفعل الوجه الباهر للشرق الحنون.
حينئذ اقذفي بأزهار الياسنت، لتعوم على
اندياحات الزبد نحو البشرى السعيدة ذات الاجنحة الستة!
ان انسام المستقبل تحجب العطايا الحية بالغيوم.

- ١٦ -

خبئي في جبينك النجمة التي اردت ان تجديها في النحيب بهذا الاندفاع وهذه المكابدة التي تفوق طاقة البشر.
ودعي شعب الآخرين يغدو اكثر مذلة.
أنت دائما تعرفين اكثر. وفوق ذلك هذه هي قيمتك
ولهذا فإنك حين ترفعين رايتك يسقط لون مرير فوق سطوح الاشياء فيطمس ملامح العالم المهول.

- ١٧ -

أنت لم تعرفي شيئا مما ولد ومما مات تحت وطأة الرغبات.
كسبت ثقة تلك الحياة التي لم تروضك،
وانت تواصلين الحلم. فماذا تستطيع الاشياء ان تقول
واي الاشياء يمكن ان يحط من قدرك؟
حينما تتوهجين في الشمس اذ تنزلق عليك قطرات المياه،
والياسنت اليانع، والصمت، اعلن انك الحقيقة الوحيدة.
حينما تنفلتين من الظلمة وتعودين مرة اخرى مع الشرق،
بثرا، برغم زهرة، شعاع شمس،
اعلن انك الحقيقة الوحيدة.
حينما تهجرين اولئك الذين يضمحلون في العدم
وتهبين نفسك مرة اخرى كامرأة فانية،
فإنني أستيقظ في تحولاتك من البداية
لا تلعبي أكثر من ذلك أرمي ورقة الفوز النارية
اقتحمي جغرافيا الانسانية من أوسع أبوابها.

- ١٨ -

فتاة ملواحة بالشمس ومتلألئة - أغنية لنعاس الجفون عن الاتساع الاسطوري للعالم.
إنه زمن قصير منذ اندفع الصمت منطرحا في الريح،
إنه زمن قصير منذ أطلقت الريح أسماء كائناتها الأعمق واحدا واحدا.
الطبيعة مطوية الآن في قبضة اليد بينما
تجري هناك كطفلها،
عيناها مروعتان بدفقة لازورد بسماء من
بواكير النباتات ساطعة، بغيمة جديدة لها سيماء البصيرة
وأنا، حافر في قلب شجرة جوز، متحسسا
رمل الشاطيء بلهفة، صارخ في البرية التي لا تحد،
قد فقدت العلامات التي منحتك الميلاد فأين
تكونين حينما تنهك الروح ريح الجنوب
والثريا تومىء الى الليل ليفك أسر المطلق،
أين تكونين!

- ١٩ -

برغم النار هذا سوف يتفتح حينما تعمدين زهرتك الحمراء بطريقة مغايرة.
من تلك اللحظة، حيثما قد تولدين ثانية، حيثما قد تنعكسين في المرايا، حيثما قد تبعثرين أشلاءك،
سوف يكون اشتهائي في ربيعه، متفتحا بذات الاطمئنان الأليم عن شعلة السبع الهادية.

- ٢٠ -

ضوء غامر حتى أصبح الشط العريان خالدا.
الماء سد الخلجان، الشجرة الوحيدة حددت المسافة.
ليس لك الآن الا أن تأتي، أنت، أوه، منحوتة الملامح بمهارة الريح، وسوى أن تقيمي التمثال.
يبقى تلك فحسب تأتي وتديري عينيك الى البحر الذي لن يكون على اتساعه أكثر من حيويتك وحضورك الدائم وهمسك اللانهائي
ليس لك الا أن تتناهى عند الآفاق.

- ٢١ -

لك أرض مشوهة تكشطين صحائفها بلا انقطاع

ولا تنامين. تنطقين بكلمات تلال كثيرة، وبحار كثيرة، وزهر كثير، وقلبك الواحد يغدو متكثرا، محولة جوهر عناصرها الى أفكار.
وحيثما تدفعين المدى لينفتح واسعا، وأيما كلمة قد ترسلينها الى المطلق تعانقني ضمني،
ارفعي العذابات، تفهمي.
على الجانب الآخر أنا نفس الشخص.

في مأدبة بالصيف

(مقاطع)

واحتفالية سنوية
.. حتى أكثر الأنهار وهنا
ينعطف في مكان ما الى البحر بأمان
جلبت حياتي الى هذا البعد القصي
الى هذه البقعة التي تكابد
دائما قرب البحر
الفتيان على الصخور، صدرا
لصدر في مواجهة الريح
حيث على الرجل أن يذهب
ذلك الذي ليس شيئا آخر سوى أنه رجل
مصعدا الى ذرى لحظاته الخضراء
بهدوء، رؤى إنصاته
مع المياه لنوازع الندم المجنحة
آه، يا حياة طفل
يصير رجلا
دائما قرب البحر حينما تعلمه
الشمس أن ينطلق الى ذلك المكان حيث
يتلاشى ظل نورس.
جلبت حياتي بعيدا الى
هذا البياض الشامل والسواد العميم
قليل من الأشجار وقليل من
حصباء مبتلة
أصابع مرهفة لمداعبة جبين
أي جبين
هواجس انتحبت طول الليل ثم ولت
ليس هناك من أحد
حتى تسمع خطوة حرة
أو يشرق صوت طازج
أو يتناثر المكتئبون رذاذا على
أرصفة الميناء وهم ينقشون
اسما للازورد الأعمق على آفاقهم
بضع سنوات، بضع أمواج
تضرب بمجداف الحس
في الخلجان المحيطة بالحب
جلبت حياتي بعيدا الى
جرح بليغ مرير في الرمل الذي سوف يتبدد
فأي انسان رأى عينين تلمسان صمته
وقد مزجنا بضوء شمسها الخبيئة ألفا من العوالم
وتركناه يلتفت الى شموس دمه الأخرى
الأكثر انغماسا بالضوء الحميم
هناك ابتسامة تسخو باللهب
ولك هنا في هذه الأرض الغفل التي تنأى شاحبة
في بحر ممتد لا يرحم
تتوالى دوامات الريح
بالريش المتساقط
ومن اللحظات التي غدت لصيقة بالأرض
أرض جاسية تحت باطن القدم فارغة الصبر
أرض خلقت للدوار
بركان خامد.
جلبت حياتي الى هذا البعد القصي
حجر مرتهن للعنصر المائي
أبعد من الجزر
أدنى من الأمواج
بجوار خطاطيف المرساة
حينما تعبر المركب بعوارض القاع الصلب
متخطية بعض العقبات الجديدة
بحماس فتقهرها
والأمل يتلألأ بكل دلافينه
تلألؤ الشمس في قلب الانسان
تنتشل شباك الشك
هيكلا من الملح

منحوتا بمشقة
عشوائيا أبيض
يدير فراغ عينيه الى البحر
ناظرا الى الأبدية

هيـــلين

مع أول قطرة من المطر سقط الصيف قتيلا
تلك كلمات كانت مبللة فوهبت لضوء النجم مولده
كل تلك الكلمات كانت لها غاية وحيدة هي أنت!
فإلى أين سنمد أيدينا الآن والوقت لم يعد يكترث بنا
أين ستستقر أعيننا الآن وقد غرقت الآفاق
البعيدة في السحب
الآن وقد أطبقت أجفانك على أحراشنا
ونحن الآن كما لو كان ضباب الحيرة قد توغل فينا
وحيدون جميعا وحيدون وقد أحاطت بنا أطيافك الميتة.
الجبين على زجاج النافذة،
نظل بلا نوم ساهرين على هذا الأسى الجديد
ليس هو الموت من سيطرحنا أرضا، لأنك توجدين
فإن ربما هنا أو هناك توجد لتحيا فيك كل وجودها
حتى تكسوك تماما مثلما يكسوك أملنا بالشمس من بعيد
ففي مكان ما
أشد المروج خضرة تمتد وراء ضحكتك للشمس
قائلة لها بثقة أننا سنلتقي مرة أخرى
لا .. إنه ليس الموت من سوف نلقاه
بل أصغر قطرة من مطر الخريف

عاطفة مبهمة

رائحة الأرض الرطبة في أرواحنا التي تزهق كلما نأت
بعيدا
فإذا لم تكن يدك في أيدينا
وإذا لم يكن دمنا في شرايين أحلامك
والضوء في السماء الطاهرة
والموسيقى في أعماقنا غير مرئية أيتها السيدة الحزينة
أيتها الأشياء العابرة التي ما تزال تشدنا الى هذه الأرض
إنها الريح المضببة الساعة الخريفية الفراق
الذي يظهر حينما يهبط الليل ليفصلنا عن النور

خلف مربع النافذة التي تحدق في التعاسة
تلك التي لا ترى شيئا
لأنها قد أصبحت موسيقى خفية شعلة في الموقد
رنينا هائلا للساعة الكبيرة على الحائط
لأنها قد أصبحت بالفعل
قصيدة شعرا يتلوه شعر آخر
صوتا يتوافق مع مطر دموع كلمات
كلمات لا تشبه كل الكلمات الأخرى، ولكن حتى هذه
الكلمات لها وجهة واحدة: أنت!

أغنية الى سانتوريني

أنت انبثقت من أحشاء الرعد
ترتجفين في قلب السحب الدامعة
حجرا صلدا ، متشظيا جلمودا
أنت أردت أن تكون الشمس شاهدك الأول
لعلكما معا تواجهان الاشعاع الخطر
لعلكما تبحران الى عرض البحر مع صدى يحمل الصليب
بحر جياش عنيد
أنت رفعت نهدا من الحجر
مبرقشا بأنعاس ريح الجنوب
لعل الفرح يحفر مسالكه هناك
لعل الأمل يشق سبله هناك
بالنار باللافا بالدخان
بالكلمات التي تحاول اختداع الأبد
أنت منحت صوت النهار مولده
أنت رفعت عاليا
فوق دوائر الهواء الخضراء الوردية
الأجراس التي تقرعها الذكرى الجبلية
تحية للطيور في ضوء منتصف أغسطس
بين الصخب ، بين هدير الزبد
من طقوس العشاء الرباني في النوم
حين كان الليل يطوف بين وحشة النجوم
باحثا عن صليب معمودية البحر
أنت أحسست بفرح الولادة
طفرت أولى طفراتك الى العالم
وليدة الأرجوان، شاخصة من البحر

أرسلت بعيدا بعد الآفاق السحيقة
البركة التي انتشرت بأرق البحر
لعلها ترجل شعر الفجرية الخامسة
ملكة الأجنحة والرفرفة الأبجية
أنت وجدت بالكلمات التي تحاول تحويل الأبد
بالنار باللافا بالدخان
المسارات العظمى لمصيرك
الآن تنبسط العدالة أمامك
جبال سوداء تطفو في بهرة الضوء
المطامح تعد فوهات براكينها
في قلب الأرض المعذبة
وأرض جديدة تهيىء نفسها بكدح الأمل
لعلها تنطلق بعيدا مع النسور والرايات
فوق صبح مفعم ببوارق الألوان،
السلالة التي تبتعث أحلاما
السلالة التي تغني بين ذراعي الشمس
أيتها العذراء ،، يا ذروة الغضب
أيها الهيكل العريان الطافر من البحر
افتحي بوابات الانسان المضيئة
لعل كل الأرض تستاف فاغم العافية
التي آن أن يبرعمـها الوجدان في ألوانها الألف
مرفرفة في السماء الوسيعة
وقد آذنت الحرية بالاندفاع من كل اتجاه.
في عزيف الريح، يبرق
ذلك الجمال الجديد، والأبدي
حينما تشرق شمس الساعة الثالثة عاليا
كلية الزرقة ، عازفة على هارمونيكا الخليقة.

مرساة الصخور

على شفتيك طعم العاصفة ـ ولكن أين كنت تتجولين
طوال النهار مع الحلم الصعب من الحجر والبحر
ريح في عنفوان النسر جردت التلال وعرتها
جردت اشتهاءك حتى العظم
وتعلقت حدقتا عينيك بصولجان الوهم
ونقشت الذكرى بطفاوات الزبد!
أين ولى ذلك المنحدر الأليف لسبتمبر الطفولة
حيث لعبت فوق الأرض الحمراء ، محدقة الى أسفل
الى تجمعات البنات الأخريات
في الزوايا حيث ترك أصدقاؤك أغمارا من نبات حصى البان
ولكن أين كنت تتجولين
طوال الليل مع الحلم الصعب من الحجر والبحر
وددت لو أمرتك أن تحتفظي بآثار من جميع الأيام
المضيئة في المياه العارية
لتستلقي على ظهرك مبتهجة بفجر جميع الأشياء
أو لتتجولي ثانية في برار من الأصفر
وعلى صدرك حلية من الضوء يا بطلة بحر الإيامب
على شفتيك طعم العاصفة
ولك رداء قان كالدم
متغلغل في ذهب الصيف
وعبير أزهار الياسنت ـ ولكن أين كنت تتجولين
هابطة الى شواطىء البحر، الخلجان ذات الحصى
حيث وجدت عشب البحر مالحا باردا
ولكن عاطفة الانسان الراعفة ما تزال أعمق
وفتحت ذراعيك مندهشة ، منادية باسمها
غائصة الى صفاء عمق البحر بخفة
حيث يومض قنديل بحرك
أنصتي ، «الكلمة» فلذة من الدهر
والزمن نحات مخبول لتماثيل البشر
والشمس واقفة فوقه ، وحش أمل
وأنت ، أشد اقترابا ، تعانقين صبيا
بطعم العاصفة المرير على شفتيك.
لعلك لا تؤملين بعد في صيف آخر، يا زرقاء البحر حتى العظم
فقد تحول الأنهار مجاريها
لتحملك ثانية الى منابعها
عساك تقبلين ثانية أشجار كرز أخرى
أو تعتلين صهوات خيول الريح الشمالية الغربية.
قائمة أنت على الصخر بلا أمس أو غد،
فوق مهالك الصخر، معتمرة بقبعة العاصفة
سوف تقولين وداعا لسرك الملغز.

* * *



الموسيقى التقليدية العُمانية

○ أصالة المأثور الشعبي وتطور علم الموسيقى.
○ ١٥٠ عضوا من المجلس الدولي للأرشفة الصوتية والمرئية تستضيفهم مسقط في أكتوبر.
○ كتب واصدارات وأشرطة عن الموسيقى يصدرها مركز عُمان للموسيقى التقليدية.

اعداد : رفيعة الطالعي

الفولكلور هو المصطلح المرادف لعبارة الفنون الشعبية أو التقليدية التي كثيرا ما نستخدمها دون وعي لمعناها الواسع. فالفولكلور أو المأثور الشعبي هو تلك المعرفة الشعبية أو ذلك التعبير الشعبي بجميع وسائل الاتصال، وهو يشمل العادات والتقاليد والأعراف المتوارثة التي تنظم المجتمع وتساير أحداثه وطقوسه من زواج وولادة ووفاة، وهي تصدر عن وجدان جماعي في العلاقات الانسانية مثل التقاليد التي تبقى في المدينة مع أنها استجابة لنظم اجتماعية قبلية أو ريفية.

واستنادا الى بحث (الموسيقى الشعبية بين الاصالة والتطور) لـ: عبدالحميد يونس بـأن الفولكلور يقوم على تداخل الوظائف الثقافية والاجتماعية والوسائل جميعا كالتعلم والتعبير، ويستهدف كل القيم الانسانية .. إنه يستهدف قيم الحق والمعرفة والجمال والمنفعة.

وأهم وسائل التعبير هي اللغة، واللغة في معناها الأشمل هي الكلام والعلامات والاشارات والحركات والايقاع وتشكيل المادة ويؤكد البحث أن العبقرية الشعبية الى جانب احتفاظها بكثير من الأدب الشعبي وتطويرها له فإنها تضيف إليه دائما استجابة لنزعة الوجدان الجماعي على التعبير كلما حفزته الحياة والأحداث.

كان الجمهور يمثل الشعب من الناحية النفسية والجماعية وكانت المناسبات والأعياد هي الحوافز المباشرة على غلبة الوظائف الحيوية والاجتماعية فقد كان الأمر يجمع بين الابداع والأداء والتفوق والتلقي ومن الملاحظ أن الدارسين يهتمون في الوطن العربي وفي السلطنة بالتراث الشعبي أو الفنون الشعبية، وقاموا بجهود في الدراسة الواقعية التي اعتمدت على التسجيل بالصوت والصورة



وتصنيف الوثائق والمدونات الاجتماعية الحية، وأظهرت هذه الدراسات طاقة الشعب على الانتاج وذوقه في الاختيار والأداء.

وتمر الفنون الشعبية بمرحلة جديدة إذ أن ما حدث في المجتمع من تطور وطفرة تكنولوجية أدى الى تواصل والتقاء المجتمعات والقوميات بوسائل النقل والاعلام في مجالات الفن والفكر، فتداخلت أنماط الفنون وأشكالها ووظائفها.

ومستقبل الفنون التقليدية أو الشعبية هو مستقبل الشعب الذي يعيش حاضره الذي هو تطور متواصل لماضيه الطويل.

وهنا تبرز قيمة الفولكلور الذي يستوعب ذلك الفن الشعبي أو التقليدي بإعتباره محصلة الثقافة الشعبية المتراكمة من أقدم العصور والمسايرة لتاريخ الشعب على طوله وتنوع مظاهر حضارته.

عندما انشيء مركز عُمان للموسيقى التقليدية عام ١٩٨٣م كانت له أهداف واضحة ومحددة لعل أهمها هو الحفاظ على الموروث الفني من غناء ورقص تقليدي وذلك من خلال حصرها أولا وبالتالي تسجيلها، ومنها نشر الوعي الموسيقي من خلال وسائل الاعلام المتاحة ، واستقبال العلماء والباحثين والمهتمين بدراسة الفنون التقليدية العمانية ، والعمل على تدريب كفاءات وطنية لتتأهل للعمل في هذا المجال.. ومن أجل استقصاء نتيجة

وصحائف بيانات عن أشخاص ، أو معلومات حول أشعار أو رقصات تقليدية.



وحول أهم انجازات المركز منذ انشائه قال مدير المركز بالانابة جمعة بن خميس الشيدي بأن الندوة الدولية التي أقيمت في مسقط ما بين الخامس والسادس عشر من أكتوبر عام ١٩٨٥ كانت حدثا مهما في تاريخ المركز حيث ألقي فيها أكثر من ٢٨ بحثا عن الموسيقى التقليدية العمانية، وقد حضرها باحثون من مختلف بلاد العالم من المهتمين بالموسيقى التقليدية أو من علماء موسيقى الأجناس.

إلا أن الانجاز الأكبر ـ كما يوضح مدير المركز بالانابة ـ هو هذه الثروة التي يحويها المركز في مكتباته من أشرطة ووثائق وكتب. ولكن أهم هذه الانجازات على الاطلاق هو أن المركز بصدد الانتهاء من انشاء الأرشيف الوطني للموسيقى التقليدية العمانية كأول أرشيف موثق على المستوى الخليجي ، وبذلك يكون مركز عُمان للموسيقى التقليدية قد قطع شوطا كبيرا في عملية التوثيق ، وكما يؤكد جمعة الشيدي أن أهم مراحل التوثيق قد تم انجازها.

وتجدر الاشارة بأن المركز لم يحصر فقط اهتمامه بالموسيقى التقليدية وحدها بل امتدت نشاطاته الى الحرف التقليدية فقد كانت للفريق العامل بالمركز جولات ميدانية لعمل أفلام تثقيفية في معظم مناطق السلطنة وذلك بهدف تغطية جميع الحرف التقليدية ، ولم تبق سوى أجزاء من منطقة مسقط ومنطقة الباطنة والمنطقة الوسطى ـ بالاضافة الى جولات ميدانية لتسجيل الشعر المغنى حيث تم حصر جميع مناطق السلطنة وتوثيق معظم الشعر الذي يغنى في الرقصات.

ويتعاون المركز مع عدة جهات من أجل نشر الوعي الموسيقي والغنائي وذلك مثل التليفزيون حيث يتم التعاون في ثلاثة عشر عاما من العمل. ومقارنة بين الأهداف والنتائج كان للمجلة هذا التحقيق حول انجازات ومشاركات مركز عُمان للموسيقى التقليدية.

يتكون المركز من أربع مكتبات متخصصة هي:

أولا: مكتبة تسجيلات الفيديو وتحتوي على ٦٠٠ شريط بعضها (يوماتيك) مدتها عشرون دقيقة، وبعضها الأحدث نوعا وجودة (SP) والتي تتميز ببقائها فترة زمنية أطول دون تعرضها للتلف. وهذا ساعد في نقل مواد من أشرطة قديمة الى الأشرطة الجديدة وذلك لحفظها وصونها.

ثانيا : مكتبة الصوت والتي تتمثل في عدد من أنواع الأشرطة مثل الريل والكاسيت، والميكروكاسيت والدات وهو يعتبر أفضل أنواع الأشرطة السمعية.

ثالثا : مكتبة الصور الفوتوغرافية والشرائح الملونة ، ويبلغ عدد الصور فيها حوالي ٣٥ ألف صورة ، وأكثر من ألفي شريحة.

ويوجد بالمركز فريق دائم يقوم بالتصوير منذ عام ١٩٨٤م.

رابعا. مكتبة الوثائق والمخطوطات , وهي تحتوي على المسودات أو المدونات التي أمكن الحصول عليها والتي تمت طباعتها والاحتفاظ بها كوثيقة مثل : النصوص الغنائية ،



عدة صور مثل التصوير حيث يستعين المركز بفريق تصوير من التليفزيون، كما يمكن للتليفزيون أن يبث البرامج التي يسجلها المركز. فضلا عن وجود معرض دائم في جامعة السلطان قابوس يعرض آلات موسيقية وصورا فوتوغرافية.

كانت لمركز عُمان للموسيقى التقليدية منذ عام ١٩٨٩ عدة اصدارات هامة لعل أهمها وأولها هو معجم موسيقى عُمان التقليدية لـ د. يوسف شوقي، صدر باللغة العربية وترجم الى الانجليزية وتم توزيعه على المكتبات.

وهناك كتاب (من فنون عمان التقليدية) والكتاب من ثلاثة اجزاء الأول يحوي نبذة مختصرة عن المركز، والثاني حول الندوة الدولية عام ١٩٨٥م ، والجزء الأخير عن انماط الموسيقى التقليدية في عُمان.

علاوة على ذلك يصدر المركز السلسلة العملية الأولى المسماة «مطبوعات مركز عُمان للموسيقى التقليدية» والتي صدر منها حتى الآن ثلاثة أعداد وهي تحمل حصاد وبحوث ندوة عام ١٩٨٥.

يقوم بالبحوث التي يصدرها المركز إما أعضاء المركز أو باحثون مهتمون بالموسيقى التقليدية كطلبة جامعة السلطان قابوس.

حيث تتم في المركز مراجعتها وتنقيحها ومن ثم طباعتها . أحيانا يتم إبلاغ الباحث بأن المركز بحاجة الى البحث في مادة معينة وبالتالي فإن الباحث يعمل تحت إشراف المركز.

ومن الجدير ذكره أن مركز عُمان للموسيقى التقليدية عضو في الجمعية الدولية للأرشيف الصوتي، ويشارك المركز سنويا في حضور مؤتمرات واجتماعات الجمعية كما يساهم بإلقاء البحوث والمحاضرات. وعضو بالمركز الدولي للموسيقى التقليدية والمجمع العربي للموسيقى، كما يدعى المركز من جهات أخرى ومشاركات مختلفة مثل الندوة التي عقدت في زنجبار بالتعاون مع اليونيسكو والمجلس الدولي للموسيقى وكانت الندوة حول (أثر العرب والشرق على الموسيقى والرقص في افريقيا) حيث شارك المركز ببحث عن انجازات المركز وتعرض لشرح علاقات عُمان بزنجبار وتأثيرها على الحياة والموسيقى. وأشار أخيرا جمعة الشهدي مدير مركز عُمان للموسيقى التقليدية بالانابة الى أن المركز في خطته المستقبلية يطمح في اجراء المزيد من الجولات الميدانية وإكمال الأرشيف الوطني، وعمل برامج تليفزيونية جديدة.

ولمزيد من التفاصيل حول المركز ونشاطاته واصداراته تحدثنا الى مستشار مركز عُمان للموسيقى التقليدية الدكتور عصام الملاح أستاذ علم موسيقى الشعوب بجامعة ميونيخ والذي أصدر عدة كتب باللغات العربية والانجليزية والألمانية. آخر اصدار له كتيب مع أسطوانة CD بعنوان «موسيقى حضارة عريقة ، سلطنة عُمان» بالألمانية عام ١٩٩٤.

في بداية حديثة أكد الدكتور عصام الملاح على أهمية توضيح المراحل التي يمر بها المركز منذ التأسيس حيث مر المركز بمرحلة التجميع كمرحلة أولى خلال عامي ١٩٨٣ - ١٩٨٤ ومنها كانت نقطة الانطلاق عندما تأسس المركز ذاته.

المرحلة الثانية هي المرحلة التي يمر بها المركز الآن وهي

التعريف وهو لـه عدة قنوات منها القنوات الاعلاميـة كالصحف والاذاعة والتليفزيون ، ومنها القنـوات العلمية والتي من خلالها نؤكد الـوجهة العلمية للمركـز، ولحدوث ذلك كان لابد مـن قيام علاقات مع مراكز علمية عالية، وقد تحقق هذا منذ البداية فهناك اتصـال دائم بين المركز وبعـض جـامعـات أوروبا والـولايـات المتحدة، وذلك مـن خلال إلقـاء محاضرات أو تـدريس فصـول كاملـة بصفة تأكيـدية عن الموسيقـى العمانية في جامعـات مثل جامعة بيرن وبازل بسويسرا وانسبروك بـالنمسا، وكاليفورنيا ولوس أنجلوس.

ويعمل المركز على تأكيد هذه المرحلـة من خلال إعداد برامج إذاعية إعـلامية وعلميـة معا، وإصـدار كتب فـردية والسلسلـة العلمية المسماة «مطبـوعات عُمان للموسيقـى التقليديـة»، العدد الرابع من السلسلة تحت الطبـع، والخامس سيصدر في ابـريل من هذا العام والعدد السادس في نهايته.

هـذه السلسلـة تعتبر أول سلسلـة علمية عـربيـة تعـالـج الموسيقى التقليدية العربية عامة ، والعمانية خاصـة.. ما تتميز به هذه السلسلة هو صدورها باللغتين العربية والانجليزية .. وهي ليست دورية وإنما تظهر في شكلين: الأول كتجميـع لمقالات لعدة مؤلفين، وتظهر في كتاب واحد بـاللغتين ، والثاني : ككتاب يعالج موضـوعا واحدا، ويظهـر في نسختين مختلفتين إحداهما بـاللغة العربيـة والأخرى بالانجليـزية. ويصـدر عن المركز ليس فقط المطبوعـات، وإنما الاسطوانات فقـد ظهرت اسطوانـة عن عُمان ضمن سلسلة اسطوانات اليونيسكو، وأصدر المركز أسطوانتين من ٨٤ صفحة بثلاث لغات: العربية والانجليزية والالمانية وهما تحويان معلـومات عـامة عـن السلطنة ومنـاخها ومـوسيقاهـا التقليدية.

يصدر المركـز في ابريـل القادم كتـاب (الموسيقى العمانيـة التقليـدية وعلـم الموسيقـى)، وهـو من جـزءيـن الأول في ٣٤٤ صفحة والثاني في ١٢٦ صفحة ، مرفق به شريط فيديو مدته ٩٩ دقيقـة، وذلـك لتـأكيـد وشرح المعلـومـات الـواردة في الكتـاب، كتصنيـف الآلات وشرح الرقصـات والايقـاعـات وكل الفنـون المعروفة في السلطنـة يشملها الكتاب. وهو كتـاب ذو قيمة علمية كبيرة لانـه يبحث في مشكلـة مهمة في الموسيقـى العـربية وهـي التدوين منـذ أقدم عصور الموسيقى وحتى الآن، مرفـق بالكتاب أيضا أسطوانتان.

من نشـاطات مـركز عُمان للمـوسيقى التقليـدية حضـور المؤتمرات والنـدوات العـالميـة بشكـل دائم ومستمـر، وتعتبر السلطنة هي الـدولة العربية الـوحيدة التي تساهـم بهذا الشكل المؤثر في هذا المجال، وهذا الذي أكسبهـا ثقة العالم حيث ستعقد المجلس الدولي لـلأرشفة الصوتية والمرئيـة اجتماعها القادم في مسقط وذلـك في الفترة من ٤ - ٦ أكتوبـر من هذا العـام ، وهذا الاجتماع الأول الذي يعقد في دولـة عربية ومن المنتظـر حضور حوالي ١٥٠ عضوا.

المرحلـة الثالثة هي مرحلـة التوثيق وحفظ المواد على أحدث الوسائل التقنية المتاحة، وذلك أولا عـن طريق الأرشفة ، وثانيا حفظ وتسجيل المواد على أحدث أنواع الأشرطة.

ويقوم المركـز حاليا بإعـداد بنك للمعلومـات وليس مجرد أرشيف حصري ومـن أجل تسهيل العمـل الاكاديمي فـإن هذا النظام سيتوافر في الكمبيوتر باللغتين العربية والانجليزية..

في طور الاعداد لبرنامج تليفزيوني ، من المتوقع أن يعرضه تليفزيون سلطنـة عمان في منتصف العام بعنوان (نظـرة علمية للموسيقـى العمانية) وسيقوم معد ومقـدم البرنامج الـدكتور عصام الملاح بتقـديم وشرح الفنـون العمانية بـأسلوب علمـي دقيق، كما سيعرض الى عقد مقارنات مـن حيث شكل الرقصات وايقاعاتها واختلافها بين مناطق السلطنة وفي شهر ابريل المقبل يصـدر للـدكتـور الملاح كتـاب بعنـوان (دور المرأة في الحيـاة الموسيقية العمانية).

يواجه مركـز عُمان للموسيقى التقليدية كأي مـركـز علمي صعـوبات في أداء بعـض المهام كـأسلوب الأرشفـة وذلك لانـه يـرتكز على بـرامج مـوجـودة وانما يجب خلق أسلـوب جديـد يتكيف مع الأهداف والمواد الموجودة بالمركز.

مـن الصعوبـات أيضـا عملية جمع المواد الموسيقيـة إذ أن بعـض الممارسين لهذه الفنـون لا يـدركـون أهميـة المركـز والحصول على معلومات ولهذا فهم يـرفضون التعاون بالشكل المطلوب.

ويؤكـد الدكتور عصـام الملاح أن مركز عُمان للمـوسيقى التقليدية يسـاهـم في بناء التفكير العلمي الموسيقـي في السلطنة، وأنه يملـك الكفاءة لاثبـات ذلك علميا وإعـلاميا داخـل وخارج السلطنة.

ورغم ذلـك فإن ما تجمع في المركـز من مدونـات وأشرطة وأفلام وإصدارات هـو ثروة تستحق مبنى أوسـع معدا لحفظ وحماية هذه المواد من التلف.

* * *

مكتبــــة الســالمي

العقد الثمين في روض البيان

خمسة آلاف كتاب تحتويها المكتبة

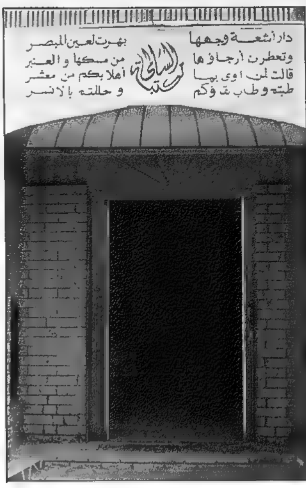
منهـا خمسمائة مخطـوطة



مخطوطة قديمة للقرآن الكريم من محتويات المكتبة

تأسست مكتبة السالمي في موقعها وشكلها الحالي عام ١٩٨٤م، ولكنها أقدم في تاريخها من هذا بكثير، فقد بدأ لعلامة نور الدين السالمي بتجميع الكتب منذ إقامته في لظاهر من ولاية بدية بالمنطقة الشرقية ،وكانت كلها كتبا في لغة والفقه والتاريخ ومخطوطات لفقهاء وعلماء أباضيين ، م واصل ابنه أبو بشير محمد عبدالله (الشيبة) شراء الكتب وتجميعها ، أثناء ترحاله الدائم الى عودته الأخيرة الى عُمان عام ١٩٧٠م.

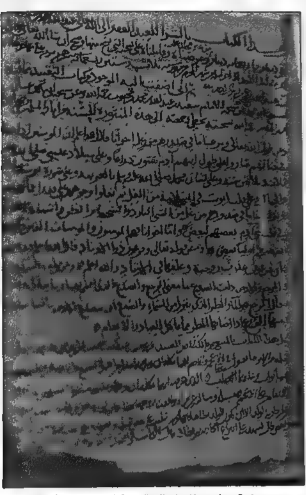
حينها نقل (الشيبة) المكتبة من بيت الطين الكائن بالظاهر الى المنترب من ولاية بدية حيث تقع حاليا في جزء ملحق ببيت العائلة ، وهو جزء غير صغير، يتسع لعدد كبير من الزائرين والباحثين والقارئين.



الباب الرئيسي للمكتبة

تتكون مكتبة السالمي من جزءين أساسيين الأول هو القاعة الأمامية وهي أول ما يصادفك عندما تدخل وأول ما يشدك فيها هو سقفها العالي فكأنك ترفع رأسك للسماء وشكلها الدائري المفروش بالسجاد ، ولا تجد كرسيا واحدا في القاعة الأمامية وإنما تجلس على الأرض متكئا على وسائد مريحة وأنيقة. خطواتك التالية تصلك بقاعة الكتب وهي دائرة أخرى تلتقي في خط تماس يتيح للقاعتين الاحتفاظ بدائرتيهما كاملتين. يتوسط قاعة الكتب عمود دائري ينتهي على شكل طاولة مستديرة تحيطها كراسي وذلك لضرورة الكتابة والبحث وأنت تتوسط المكتبة في المركز تماما تحيطك وتلفك الكتب داخلها فهي من أمامك ومن خلفك وبين يديك، هناك تشعر بالتأصل والتجذر تقرأ تاريخك قريبه وبعيده تشم رائحة الالفة والحميمية وكأنك في أرضك الحلم، المزدحمة بالكتب قديمها وحديثها.

تحتوي المكتبة على ٥ آلاف كتاب منها خمسمائة مخطوطة، ومنها مخطوطات نادرة لا توجد إلا فيها ككتاب



صفحة من احدى المخطوطات القديمة التي تحتويها المكتبة

التقبير لأبي عبدالله بن محمد السالمي وهو أقدم مخطوطة توجد بالمكتبة، بالاضافة الى مخطوطة روض البيان والرد على من ادعى قدم القرآن التي قام بتحقيقها حفيده عبدالرحمن بن سليمان بن محمد بن نورالدين السالمي، ومخطوطة بذل المجهود في أحكام النصارى واليهود والتي قام بتحقيقها نفس الحفيد.

كما حقق عبدالستار أبوغدة مخطوطة جوابات السالمي ، وحقق الشيخ سالم بن حمد الحارثي مخطوطتي العقد الثمين، وايضاح البيان وتطبع هذه الكتب على نفقة خاصة، اذ يجتمع أفراد العائلة ويجمعون تبرعات للحفاظ على ثروتهم الهائلة التي تركها لهم جدهم العظيم نورالدين السالمي.

من الكتب التي تمت طباعتها على نفقة المكتبة. شرح الجامع الصحيح للامام الربيع، وتحفة الأعيان في سيرة أهل عمان ، وشرح طلعة الشمس. ومعظم كتب السالمي.

توجد بالمكتبة كتب ذات طباعة قديمة ترجع الى

صدورها الأول ، ولذلك فإن أنواع الكتب تختلف من حيث جدتها وقدمها، وموضوعها وشكلها.

تتعاون المكتبة مع بعض المكتبات داخل السلطنة من أجل طباعة الكتب وتوزيعها داخل وخارج البلاد كمكتبة الاستقامة التي طبعت عددا من كتب الامام السالمي مثل تلقين الصبيان والعقد الثمين وطلعة الشمس.

الجديد هو أن مكتبة السالمي تسعى الى شراء مخطوطات جديدة لمؤلفين وفقهاء عمانيين لضمها للمكتبة أو من أجل تحقيقها وطباعتها وبالتالي نشرها.

توجد أوجه تعاون بين المكتبة ووزارة التراث القومي والثقافة، حيث تقوم الوزارة بتقديم وسائل لحفظ وصيانة المخطوطات من الاندثار والتلف، وتقوم المكتبة بتزويد مكتبة الوزارة بصور لبعض المخطوطات التي لا تملكها الوزارة، وهكذا فان هذا التعاون المثمر يثري ليس فقط

لا يمكن للباحث استعارة أي من كتب أو مخطوطات المكتبة وذلك حفاظا عليها ولأن التصوير العادي يضر بالمخطوطات ولكن للباحث أن يمكث ما شاء له من وقت بين الليل والنهار ولتسهيل العمل الأكاديمي والبحث فإن المكتبة منظمة ومفهرسة حسب تصنيف العشري.

بقي القول أن المكتبة جهد رائع مستمر بوعود كثيرة هي أحلام ستحقق بتزويد المكتبة بالكتب وتحقيق ما تبقى من مخطوطات وطباعتها، وإعادة طباعة كتب أخرى وتوزيعها وإن جهدا كهذا يستحق دعما قويا من قبل جميع المهتمين بحفظ تراثنا وتشجيعا لأجيالنا القادمة على القراءة والبحث المرتكزين على تاريخ وثقافة عميقين.

والقول بأن مكتبة السالمي ما هي الا مثال على المكتبات الخاصة التي تدل على أن العالم العماني منذ ذلك الزمن يدرك ويعي أن رؤيته لا تكتمل الا بتمحيص وبحث دقيقين



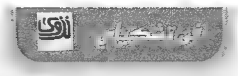
جانب من محتويات المكتبة

الجانبين المعنيين وإنما كل من له علاقة بالبحث والثقافة.

تستقبل المكتبة زوارا كثيرين من طلبة المدارس والجامعة من أساتذة ومهتمين، وباحثين من خارج السلطنة، وعدد الباحثين لا يقل بل يزيد بقدر الاهتمام المتنامي بالثقافة العمانية المعاصرة بين أدب وفقه وتاريخ.

مما يتطلب الحصول على الكثير من المراجع والمسانيد والأخذ والرد. وكما ذكرنا فإن المكتبة ما هي إلا مثال على المكتبات الخاصة التي توجد بالسلطنة عدد منها ليس بالقليل ومعظمها يحوي كتبا ومخطوطات نادرة وغاية في الأهمية.

* * *



حوار مع الباحث

سعد الجادر

حول كتابه

« كنوز »

أجرى الحوار: فراس عبدالحميد *

■ أثر المصوغات الفضية في الفن الاسلامي

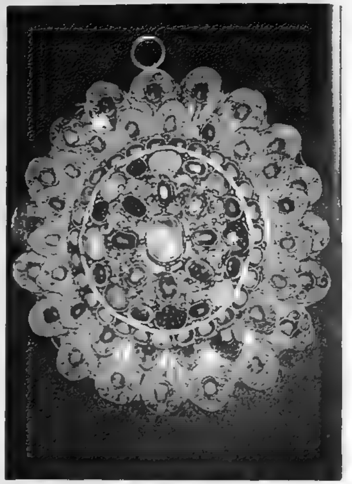
■ الاستفادة من التراث الصياغي المهمل في بلداننا الاسلامية

■ مخاطبة الغرب عبر الفن المعبر عن ثقافة الشعوب والاقوام الاسلامية وتراثها

صدر في المغرب مؤخرا، عن مؤسسة «لاك» العالمية في الدار البيضاء، كتاب فريد في التعريف بأحد صنوف الفن الاسلامي، ويتعلق الامر بفنون صياغة الفضة الاسلامية وما تتضمنها من مهارات يدوية تتفاوت بين الزخرفة الفنية المستمدة من عناصر متعددة، وبين دقة الصنعة وجمالها. كما يتطرق الكتاب بفصوله الستة، الى مختلف المراحل التي مرت بها عملية الصياغة الاسلامية لمعدن الفضة، ابتداء من العصور الجاهلية قبل الاسلام وحتى عصرنا الحاضر، مستعرضا نماذج عديدة من الاختام والاسلحة والاواني وادوات الزينة والصحاف وغيرها، وكلها تعكس خبرات وتقنيات متعددة تمتد من الملايو وماليزيا الى المغرب العربي، ولمختلف المراحل التاريخية والعصور التي عرفتها الحضارة العربية الاسلامية

الكتاب الذي ألفه د. سعد الجادر، الفنان والباحث العراقي المقيم في الرباط، يحمل عنوان «الكنوز» وصدر باللغتين الفرنسية والانجليزية، متضمنا في الاساس بحثا أكاديميا لا يقف عند موضوع الصياغة الخاصة بالفضة الاسلامية فحسب، بل يتعداه الى الوظائف الاجتماعية والاقتصادية

★ صحفي وكاتب عراقي مقيم في المغرب.



معلقة عثمانية من الفضة المذهبة مطعمة بالفيروز والياقوت واحجار ثمينة أخرى.

لهذا الفن الجميل والراقي في مختلف انحاء البلاد الاسلامية ، كما يضم الكتاب ٣٢٥ صورة ملونة لخمسمائة قطعة فضية منتخبة من المجموعة الخاصة للمؤلف. وللتعرف على مادة الكتاب وخلفيات الموضوع اجرينا هذا الحوار مع الفنان سعد الجادر

الحوار :

○ مراحل التكوين

س : كيف تبلور اتجاهك للعمل في فنون الصياغة الاسلامية ، خاصة وانك متخصص في مجال الهندسة المعمارية كما نعرف؟

ج: لقد نشأت في عائلة كان من افرادها أخي واستاذي الكبير خالد الجادر فنانا بارزا ، ولعدد من افرادها الآخرين علاقة مباشرة بالفن ، مما جعلني - وانا اصغر الاخوة - أميل الى التأثر والاخذ من مصادر بيئة الدار ، وكان لي ميل شديد الى الفضة منذ الصغر ، ولا أزال اتذكر حتى الآن صحاف الفضة التي كانت مستخدمة في دارنا - الى جانب ما يتزين به افراد العائلة من مصاغ. وأتذكر ان والدي كان يستخدم الفضة ، فالى جانب خاتمه ، كانت ساعته وسلسلتها من الفضة ، كما ان رأس نرجيلته كان من الفضة ايضا

بعد تخرجي في معهد موسكو للهندسة المعمارية ، عملت منذ ذلك الحين في مجال اختصاصي- التخطيط الاقليمي وتخطيط المدن ، في عدة بلدان اوروبية وعربية - وفي عام ١٩٧٩ اضطرتني ظروف العمل في بلد عربي الى مغادرته ، فحللت في بلد آخر لم تتوافر لي فيه سبل متابعة العمل في اختصاصي. وخلال فترة تكويني كمخطط للمدن ، وبعدها كممارس للمهنة ، وهو اختصاص ذو علاقة مباشرة بكل الفنون، كنت اطلع على مختلف الادبيات الخاصة بالفنون الاسلامية ، وازور المتاحف المحلية والعالمية، ولفت انتباهي الفراغ التام تقريبا في حقل فنون الصياغة ، بينما كنت خلال زياراتي للاقاليم الاسلامية ، كما في ليبيا والجزائر وابوظبي ، وخاصة مناطقها القروية واسواقها الاسبوعية، الاحظ ثراء البيئة بالفضة، وبالذات الحلي والخناجر والصحاف ، وكانت اسواق «العنتيك» العالمية ، كما في لندن وباريس وفرانكفورت تقدم المصنوعات الفضية الاسلامية لبيعها بأسعار زهيدة ، لندرة الطلب عليها ، اذ كان معظمها ، في الستينات والسبعينات ، يذهب للاذابة. وهكذا بدأت بتكوين مجموعتي الخاصة ، ففي الوقت الذي كانت فيه اول قطعة فضية اقتنيها لنفسي عام ١٩٥٨، صرت اتلقى هدايا فضية من العائلة ، وخاصة من اخي خالد - رحمه الله - الذي افادني كثيرا في توجيه هوايتي ودعمها ، وخاصة في مراحلها الاولى

وتدريجيا .. كان رصيد مجموعتي من التحف الصياغية الاسلامية ينمو ويتزايد ،واصبحت المجموعة نفسها مدرسة اخرى اتعلم من تنوع وثراء نماذجها وزخارفها وتقنياتها ، واضحت الاسواق والمزادات الاسلامية والعالمية المجال الاساسي الذي اقتني منه ما اراه مفيدا وجميلا ، كما أصبحت لدي علاقات واسعة مع الصاغة وباعة الفضة. فكنت أتعلم منهم «أسرار المهنة». وكان اصدار كتابي الاول «الفضة العربية والاسلامية» بلندن والمعرض الاول الذي اقمته لنخبة من مجموعتي في لشبونة عام ١٩٨١ محطة رئيسية ، ونقطة تحول نوعية في تطوير هوايتي سواء بالنسبة لجمع التحف الفضية أم لدراستها وعرضها.

هكذا كانت محصلة العوامل الموضوعية والذاتية المتقدمة ان اتجهت متفرغا للعمل في حقل فنون صياغة الفضة الاسلامية، فقد تطورت هوايتي الى عشق ، وهناك فراغ لا يزال كبيرا في هذا المجال الذي تخف فيه الضغوط والظروف الاستثنائية الصعبة التي تمارس على المجالات الاخرى والمشتغلين فيها!

○ إهمالهم وسلبيتنا

س: ذكرت ان هناك فراغا كبيرا في مجال البحث في فنون الصياغة الاسلامية ، فما هي - في رأيك - أسباب ونتائج ذلك الاهمال؟

ج: ان الآثار المادية ، كالعمارة والتحف المنقولة ، خير دليل على منهج ومستوى أية حضارة مرت بها الانسانية. وبالنسبة لدراسة التراث المادي الاسلامي فقد انصب اهتمام المتخصصين ومؤرخي الفن أساسا على العمارة . ثم توسع هذا الاهتمام تدريجيا ليشمل - بهذا القدر او ذاك - الفنون الزخرفية . لكن الصياغة ظلت في الظل الى حد كبير على الرغم من أنها حلية الحضارات الانسانية وزينتها ، واحد الادلة لرقيها ورفعتها. وقد ساهمت في ذلك عدة عوامل منها عدم الاكتراث بفنون الصياغة ، وندرة ما ورد عنها في المخطوطات وكتب التراث الاسلامي. وفرادة ما سلم من تحف صياغية اثرية ، وقلة الباحثين المسلمين في هذا الموضوع ، وقلة ما كتبوه عن الصياغة خلال القرن الاخير. كل هذا وغيره لم يسمح بتكوين افكار واضحة عن طبيعة تطور اساليب الصياغة الاسلامية وسماتها في الزمان والمكان. ومن هنا تبرز أهمية الاهتمام بفنون الصياغة الاسلامية وسد بعض جوانب الفراغ عبر ابراز اصالتها وتقديم اصولها الحقيقية.

الغريب ان الفن الاسلامي ، وهو افراز القبائل والاقوام والشعوب

الاسلامية. نال من غير المسلمين اهتماما بالغا، نظريا وتاريخيا واثريا، فكتب بعضهم منصفا ومقرا بالصورة المبتكرة للفن الاسلامي والجماليات المتميزة التي تجسدها التحف الاسلامية، ووقف آخرون مشككين احيانا كثيرة في القيمة الابداعية للفن الاسلامي وسموه الجمالي وفرادة صورته، فتغاضوا عن مبتكرات المسلمين ودورهم في صرح الحضارة الانسانية وتأثيرهم في الغرب. اما نحن ورثة الفن الاسلامي، فلم نلتفت اليه بالقدر الذي يستحق ،ولم نعره الاهتمام اللازم ولم نوظفه لخدمة اهدافنا التنموية، ولا لنشر الدعوة الاسلامية، وادى موقفنا السلبي هذا الى توسع الغرب في دراسة التحف الزخرفية الاسلامية. خاصة وان متاحفهم تضم حشدا ضخما من افضل تحفنا اضحت مجالا للاعلام السينمائي والتليفزيوني والبرامج المتنوعة. واصبح في الغرب جامعون للتحف الاسلامية، ونشأت فيه عشرات المزادات السنوية التي تمثل فيها التحف الاسلامية مواد مهمة مما ادى الى ارتفاع اسعارها لتصل الى ارقام خيالية

لقد افرز اهمال المسلمين لفنونهم نتائج سيئة اخرى، فالكتب التي تتناول الفنون الاسلامية لا تلقى رواجا بالعربية كما تلقاه باللغات الاوروبية، وراجت كتابات مهمة عن الفنون الاسلامية من وضع باحثين غربيين واصبحنا نترجم كتاباتهم ونتخذها مراجع لباقي اعمالنا دون تمحيص دقيق احيانا فاصبحنا نترجم الخطأ والصواب. وعلى الرغم من ان هذه الحركة توسع معرفة المسلمين بتراثهم، الا انها لاتزال ضعيفة، لان الثقافة العامة بالفنون ضعيفة في بلاد المسلمين، وهذه مسألة ذات علاقة بالتعليم والتربية وادخال الثقافة الفنية في برامج المدارس منذ الطفولة. وتشجيع المعارض والمتاحف التي توسع مدارك الذوق الفني، اضافة الى الدور السمعي البصري في الراديو والتليفزيون وما شابه ذلك. من ناحية اخرى هناك عدد كبير من المؤلفات، ومنها الموسوعات، سواء الاوروبية منها او الامريكية او السوفييتية سابقا ..التي تستعرض الفنون العالمية، لكنها لا تشير الى الفن الاسلامي الا بشكل عابر، ذلك ان لم تعمل على اغفاله، في الوقت الذي يبالغ فيه الكتاب في الحديث عن الفنون الاغريقية والرومانية والبيزنطية وفنون عصر النهضة، وحتى عندما تشير هذه المراجع الى الفن الاسلامي فانها تفعل ذلك بايجاز شديد وتنظراليه بمنظار المعايير الغربية الناتجة عن تطور آراء فلسفية واوضاع تنموية ومواقف ثقافية وانظمة اجتماعية لاعلاقة لها بالمنهج الاسلامي ومعايير حضارته وطراز فنه، لذا جاءت تلك الدراسات قاصرة وبعيدة عن الواقع، خاصة وانها غالبا ما توظف التفسيرات تبعا للمصالح السياسية الغربية الهادفة الى تكريس تخلف المسلمين وابعاد علاقة الفن بالفكر الاسلامي والنيل من الصورة الفنية التي قدمها الاسلام والمسلمون الى تاريخ الحضارة الانسانية.

○ حبات المسبحة

س: وهل استطاع كتابك الاخير «كنوز» ملء ذلك الفراغ وتجاوز ما في الكتب الغربية من سلبيات؟

ج: لعل ما يميز كتابي «كنوز» ابتعاده عن دائرة، ردود الفعل، فهو لم يطمس النشاط الحضاري لغير المسلمين، اذ يتعرض، وفي فصله الاول، الى فنون الصياغة في جميع الحضارات سواء السابقة للاسلام او الموازية له، انطلاقا من الايمان بان الحضارات على كوكبنا عمل انساني خلاق قام بمؤثرات متفاعلة بين مختلف الشعوب والاقوام. وبذلك يثبت هذا الفصل الظاهرة الطبيعية للتطور الحضاري وهي ان كل فن يبدأ مما سبقه. صحيح ان الفنانين نتاج فكر وحضارة ومجتمع الفترة التي يعيشونها، الا ان جميع الفنانين، رغم ما ينفرد به كل منهم من سمات، يستندون في عملهم على التراث الانساني السابق لهم في عملية التواصل والتجديد والابداع والابتكار. وبذلك لا يمكن فصل حبات المسبحة الواحدة ودراسة هذا الفن او ذاك بمعزل عن منجزات الآخرين، ولابد اذن من التعرض الى النتاج الفني الانساني عامة بما يوضح مكانة الفن الاسلامي في سلسلة التطور الحضاري الانساني.

ان تعددية الحضارات، واحترام تراث الآخرين والاستفادة منه من شأنه موازنة العالم ،ويمكن للغرب، اذا تحول نحو التسامح والوضوح والنظرة الانسانية، ان يتحاور مع الآخرين في سبيل تقدم العالم. فالحوار خير من القسر والخراب وتواصل الاستغلال وفرض «التغريب» كما ان تسعير العنصرية ربما سيحرق المسلمين، لكنه سيحرق الغرب ايضا، ولن يجني احد ـ آنئذ ـ الا خراب العالم.

○ من الماضي الى المستقبل

س: هل لك ان توضح بشكل اكثر تفصيلا دور الكتاب، ونعني كتابك «كنوز» في التعريف باحد جوانب الحضارة الاسلامية؟

ج: كثيرا ما نقرأ ان الاسلام ضد الزينة والفن والجمال، وهذه نظرة خاطئة تماما، فالجمال مطلوب في الاسلام لما يسبغه على الانسان من بهاء ورضا ولذة عند نفسه، ومن قبول لدى الآخرين. وقد طلب الله سبحانه وتعالى من الانسان التمتع بالجمال وعدم تعطيل حواسه ومتعته ﴿قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون﴾ صدق الله العظيم. اذ يعترض الله سبحانه وتعالى على اهمال الجمال باسلوب فيه القوة والاستنكار «قل من حرم زينة الله..» لان هذه الزينة نعمة الهية، الغاية منها تمتع الانسان بها والاحساس بجمالها، ولا رهبانية في الاسلام فالاسلام، دين ودنيا. و«الجميل» من اسماء الله الحسنى، التي على المسلمين التخلق بها. ولكي يكون الجمال ممتعا لابد من الاعتدال والتوازن ﴿يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا انه لا يحب المسرفين﴾ ومنتجات المسلمين من المصوغات كتلك المعروضة في «كنوز» ما هي الا دليل حاسم، وتأكيد قاطع على تشجيع الاسلام للفن والزينة والجمال.

ان الوعي بتاريخنا الحضاري يقوي مسيرتنا داخل العالم الاسلامي وخارجه: في الداخل عبر المحافظة على التراث ودراسته ورعايته واستخلاص ايجابياته في تطورنا المعاصر والتأكيد على هوية الامة وتعبئتها للتواصل مع الماضي المجيد في سبيل مستقبل افضل، وهذا سينعكس على العالم الخارجي ليبرهن لهم على اننا اصحاب حضارة قادت الانسانية وكان لها اكبر دور في التطور الحضاري للغرب المعاصر. كما ان تقديم المسلمين للحقائق عن مختلف جوانب المنهج الاسلامي وحضارته وفنونه يساعد في ترسيخ دعائم العلاقات الثقافية بين ربوع العالم الاسلامي، ويؤكد الشعور بوحدة المسلمين. وفي هذا الكتاب «كنوز» تتوسع دائرة التعريف بالحضارة العربية والاسلامية عبر المصوغات التي لم تأخذ نصيبها الذي تستحقه ولم تتناولها البحوث بما يتكافأ واهميتها كوثائق مادية على عبقرية الحضارة العربية والاسلامية.

وفي الوقت الذي لا نستطيع فيه استنطاق الصاغة الذين ابدعوا التحف المعروضة في هذا الكتاب، فأضافوا الى التراث الانساني الاسلامي، فاننا نستشف من خلال المصاغ روح العصر بفلسفته واقتصاده ومستوى تقنياته، وكذلك المجتمع ونمط تفكيره واذواقه، كما ان الصياغة فعالية انسانية تمثل ابداع الصاغة والفنانين من جهة، واحتياجات المجتمع من جهة ثانية.

يضم هذا الكتاب مئات النماذج الصياغية لمواد متنوعة للاستخدام المنزلي واسلحة وحليا من شتى اقاليم العالم الاسلامي مما يمتع القارئ، ويشده لمتابعة افانين التقنيات الدقيقة والزخارف الرقيقة التي تطغى على القطع المصوغة، والمواد المزخرفة بابداع واصالة تثير بواعث الدعوة للحفاظ على التراث الاسلامي وجمع ما تبقى منه ودراسته واستيحاء ايجابياته، بعد ان عاث جهل الدهر به،

تعرض لضروب الضياع والتخريب والتذويب.

ان اهم ما يتسم بـه كتاب «كنوز» هي سمة التكامل، فهـو يشمل مصوغات مثل جميـع الاقاليـم الاسلامية، فيمتـد على رقعة جغرافيـة واسعة مـن العالم الاموي شرقا، عبر وسط وغرب آسيا، ثم شبه جزيرة العرب حتى افريقيا، دون اغفال الوجود الاسلامي في اوروبا، سواء في الاندلس وصقلية ام في دول البلقان. بالنسبـة للعمق التاريخي هناك تحف مصنـوعة من مختلف الفترات التـاريخية الاسلامية، ويمتد هذا التكامل ليشمل جـل ما صنع من هذا المعدن النفيس، اذ لا يقتصر كتـاب «كنوز» على الحلي بـل يشمـل السيوف والخنـاجـر والمسكوكـات والاختام والنياشين، الى جانب المصوغات للاستخدام اليومي كالمباخر ومرشات مـاء الـورد وصنـوف الصحـاف والاواعـي والاواني والاكـواب والطـب وغيرها. وتـاكيدا على التكـامل فـان الكتاب يستعـرض اللغة الـزخرفيـة للفنون الاسلاميـة من زخارف كتـابية وهندسيـة ونباتيـة وآدمية وحيوانيـة. وجميع التقنيات الصياغيـة التي أتقنها الصاغـة، ونفذوا بها المصوغ الاسلا مـي ليخرج بهذه الجمالية المتميزة والذوق الراقـي. ولا شك ان ربط القارىء بين النص المدون والصورة الملونة ستزيده معرفة ومتعـة روحية وجمالية. كما تساعده في فهم هذا الجانب من التراث الاسـلامي والانساني، اضافـة الى انها تضع بين يدي المهتمين مرجعـا يتزودون مـن خلالـه بمعارف تسـاعدهـم في تشخيص نسبـة التحف الصياغيـة الاخرى. كما انها تقـدم للصاغة المعـاصرين منبعـا ثريـا من النماذج والزخـارف والرموز التي يستـوحون منها الجديد ويبتكـرون تحف هذا العصر للقرون القادمة: افكـار جديدة، تصاميم حديثـة وتقنيات معاصرة، من الماضي الى الحاضر ونحو المستقبل، لكي لا ينقطع خيط التـواصل ولا تتوقف مسيرة التطور الاقتصادي المدعم بالبعد الثقافي والفني، ومنـه بعث فنون الصياغة الاسلامية على اسس معاصرة.

مـن خلال ذلـك نـامل ان يشجـع هذا العمـل على ايجاد السبـل اللازمـة للاستفادة من التراث الصياغي المهمل في بلداننا الاسلامية، وكذلك من الكم الهائل لتحفنا الفنية المنقولة التي تحتفظ بها خـزائن الغرب ومتاحفه والتي تمثل كنوزا ثمينة، وتشكل كتلة اساسية للتراث المادي الفنـي الاسلامي، وذلك بشكل مباشر وليس من خلال دراسات بعـض المستشرقين والمستغربين غير المصنفة. كما نامل ان يحفز هـذا العمل البـاحثين لاثراء وتعميـق وتوسيـع الدراسـات المتخصصة بالتصـور الاسلامي للفنـون، وطرق الاستفـادة منها، ونشر الرؤيـة الجمالية الاسلامية التي كونت، ولا تزال، الذوق السائد في المجتمعات الاسلامية.

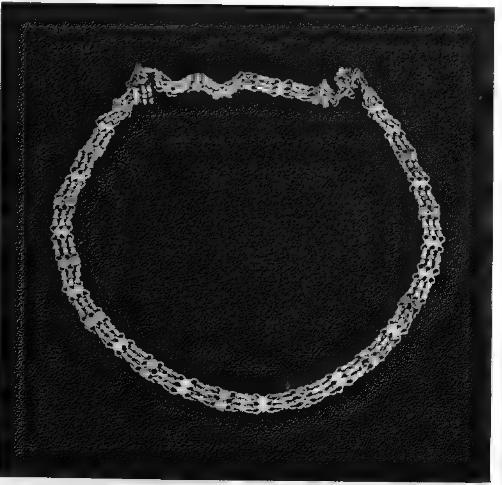
○ نحو الآخـــر

س: هل كـون الكتاب منشـورا باللغتين الانجليزيـة والفرنسيـة يكفي لان يخاطب القارىء الغربي؟

ج: الانسان واحد في كل زمان ومكان، مخلوق ينشد السعادة وتعزيزها عبر التقدم والتطـور. ولكن طـالما سممت الفئات الحاكمـة هذا الاتجاه الفطـري لدى الانسان. ومن ذلـك انه، ومنذ قرنين واعلام الغـرب يكثف عمله من اجـل تغريب المسلمين وتكريـس تبعيتهم لحضـارته الماديـة، وكـأن الكـرة الارضيـة ملـك للغرب وحـده. وللاسف فقد قلـدت فئة مـــن المسلمين الغـرب بخنـوع وذل، فضيعوا قيمهم وتقاليـدهم وعقيدتهم، واصبحـوا وكـلاء محليين للجـــانـب الاستعماري مـن العمـل الاستشراقـي وبإدارة غـربية، على أسـاس ان هؤلاء المسلمين المتغربين امضى اثرا في تخريب مجتمعـاتهم اقتصـاديا وثقـافيـا مـن المستشرقين.

لا شـك ان هنـاك جوانـب مـن «الآخـر» مفيـدة ومتطـورة الى ابعـد الحدود، خـاصـة في مجالات العلـم والتقنيـة، ممـا لابد مـن اقتبـاسهـا والافـادة منها، شريطـة الحفـاظ على الهوية الثقافية الاسلامية. وهذا منهج اسلامي اصيل اخـذ به المسلمون منذ فجر الدعوة.

في نفـس الـوقت رسـم اعـلام الغـرب، ولا يـزال، صـورة للعـرب والمسلمين مشـوهـة ومختلقـة لاسطـورة الخطـر الاسـلامـي في الشعـور الغـربي جعلت مجتمعـات الغرب تعادي كل ما هو عربي ومسلم حتى اضحى الاسلام في الغرب صنوا للارهاب، وذلـك دون وعي الانسان الغربي بـالحقيقة ودون محاولـة منه لمد جسـور الحوار والثقة والتعاون



قلادة «المجدء» من محافظة ظفار في سلطنه عمان

والغريب ان اعلام المسلمين ومؤسساتهم الثقافية والادارية وقفت ولا تزال في جل الاحيان موقف المتفرج على هذه الصورة الزائفة والمهيمنة على العقل الغربي التي ادت الى احتقار الاسلام وكره العرب والمسلمين . بينما الاعلام الاسلامي مطالب بالتقدم بمبادرة استراتيجية متكاملة وهادفة للرد على خطط الاعلام الغربي وتوضيح الصورة الحقيقية للاسلام ونظامه الرائد كدين وفكر وفن وتطور وتجديد وابتكار وكدعوة عالمية توحيدية ومتكاملة هي تواصل لليهودية والمسيحية ، اذ ان المسلمين وحدهم يجمعون بين العزة للاسلام والتسامح مع اتباع الديانات الاخرى. خاصة ان التاريخ يقدم للمسلمين الآن فرصة ذهبية لان النمط الحضاري الغربي المعاصر ، برغم توافره على جميع اسباب الرفاه والتطور التقني فانه يعاني من ازمة خانقة وخواء روحي مرعب.

ان ما يضمه كتاب «كنوز» ، من نصوص اكاديمية ومئات الصور الجميلة لتحف صياغية اسلامية يخاطب المجتمع الغربي عبر الفن المعبر المادي عن ثقافة الشعوب والاقوام الاسلامية وتراثها . والدليل المادي يختلف عن الخطاب الادبي والسياسي. اذ ان للادلة المادية دورا حاسما في ضبط الميزان الصحيح للرأي العام . وعندما لا يستطيع المرء التعبير بالقلم واللسان يكون المنتج الفني معبرا ماديا يدركه العقل بلا وصف ، اذ ينتقل تأثيره من التحفة الى قلب المتلقي وروحه ، متحديا بذلك عجز اللغة وقصور الاعلام

وبذلك يتصدى هذا الكتاب ، وبشكل مباشر ، لحملات التشويه الغربية ويسلط الضوء على زيف الشبهات التي يثير الاعلام وبعض المستشرقين ضد الاسلام ، ويحسن صورة الحضارة الاسلامية في الغرب عبر المصوغ، وهكذا فان الاطلالة التي يطل بها «كنوز» هي المصوغة ، وبقدر ما هي صغيرة فهي معبرة . انها اصغر الدلائل المادية على عبقرية الحضارة الاسلامية وفرادة فنها. انها مصوغة المسلمين التي تحمل في طياتها فائدة استخدامها وتقنية صناعتها وجمالية اخراجها بروح جذابة والوان مشرقة وضياء اسلامي جذاب.

○ رموز ودلالات

س: تشتمل المصوغة الفضية الاسلامية على عدد من الرموز المرتبطة بتفسيرات ذات دلالات محددة ، هل يمكن لك ان توضح لنا ذلك؟

ج: يعتبر الهلال والنجمة والكف من أشهر الرموز الفضية الاسلامية، فقد اتخذ كل من الهلال والنجمة رمزا في الحضارات القديمة ، كما هو الحال لدى السومريين والبابليين والاشوريين، كما عرف الهلال لدى الاغريق والساسانيين والبيزنطيين ، والعرب قبل السلام . وشاع زخرف الهلال والنجمة ، مجتمعين او منفردين، في الفنون ، ومنها الصياغة ، في مختلف بقاع الاسلام . خاصة وان الهلال رمز اسلامي يشمخ على قمم المآذن وقباب الجوامع والمساجد. واول ما ظهر الهلال رمزا اسلاميا كان على واجهتي المسكوكات العربية الساسانية مصحوبا بنجمة خماسية منها عملة ضربت بدمشق في عهد الخليفة عبدالملك عام ٧٥ هجرية ـ ٦٩٥ ميلادية. وزخرفت بالهلال الاسلحة البيضاء التي كان اشهرها الهلال والنجمة التي تحلي مقبض سيف الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه المعروف بسيف «ذو الفقار» ويشيع رمز الهلال في الحلي عند المسلمين كالاقراط والمعلقات والدلايات. وخاصة الفاطمية وكانت المنشآت الدينية في المدن الاسلامية المهمة مثل القدس واسطنبول والجزائر تعلوها أهلة.

ومنذ عهد السلطان سليمان القانوني صار الهلال والنجمة من سمات الفن العثماني ، وظل شكلا زخرفيا لدى الاتراك العثمانيين ، ولم يصبح شعارا رسميا إلا في نهاية القرن الثاني عشر للهجرة . وفي القرن التالي اصبح الهلال المصحوب غالبا بنجمة خماسية رمزا مهما في العالم الاسلامي، ومنه ما يزين عددا من الرايات في البلدان الاسلامية حتى الوقت الحاضر. وفي فنون المسلمين، خارج الاطار الرسمي ، يزين الهلال كأحد المفردات الزخرفية ، الحلي والسلاح والنقود والصحاف وغيرها من التحف.

اما الكف ، فبرغم شيوعه كعنصر زخرفي في عموم العالم الاسلامي ، فانه كان معروفا قبل الاسلام كتعبير انساني بدائي عن دفع الشر. فقد استخدمه البابليون والفراعنة والفينيقيون واليونانيون والرومان وقدماء الهنود



حزام عُماني مؤرخ في ١١٨٧هـ ـ ١٧٧٣م

كتعاويذ ضد العين الشريرة والحسد، وهو اعتقاد لا يزال شائعا في عدة مناطق من العالم، كما في شمال افريقيا وسوريا وفلسطين والعراق والهند وايران وجنوب اوروبا، حيث يتواصل نقش الكف في فنونهم الزخرفية. غير ان الباحثين عن التحليلات المتنوعة والباس الرموز لبوسات طريفة، وضعوا في هيئة الكف ما يتعلق بالرقم خمسة كالصلوات الخمس واركان الاسلام الخمسة وحواس الانسان الخمس. وذهب آخرون الى اعتبار الكف رمزا لكف النبيﷺ أو كف عائشة او فاطمة رضي الله عنهما كما في المغرب، او كف العباس رضي الله عنه كما في العراق، اضافة الى تسميات كثيرة ومتنوعة. لكنني لا اعتقد بهذا المجال الواسع من التفسيرات، فالكف وحشد من الرموز الصياغية الاخرى هي مجرد تتابع معتقدات غيبية وسحرية كانت موجودة منذ مئات وآلاف السنين، واخذها الخلف عن السلف بتوالي الاجيال في المجتمعات الاسلامية معتقدا للحماية والوقاية. فقوة الاعتقاد تكمن وراء تواصل واستمرارية الكف، وليس في التفسيرات التي يولع باقتراحها الباحثون وبعض الانثروبولوجيين الغربيين.

○ خناجر واختام و..

س. ما هي ابرز المصوغات الفضية الاسلامية التي تؤرخ لمراحل الفن الاسلامي ومازالت محتفظة باشكالها حتى اليوم؟

ج. يمكن اعتبار السلاح الابيض من خناجر وسيوف ابرز المصوغات التي استخدمها المسلمون بشكل واسع، ولا يزال الخنجر في مجتمعات المغرب واليمن وعُمان والقوقاز وكردستان والهند والملايا، ليس اداة توضع بعيدا في الخزائن وانما يستمر فعلها كرمز مهم في دلائل الرجال وجزء من الزي والثقافة المحلية يشير الى الوضع الاجتماعي للرجل والى انتسابه الاقليمي. والخناجر والسيوف من المواد المهمة في الاحتفالات الرسمية والاستعراضات والمناسبات الخاصة والرقص الشعبي. وبعض الخناجر تتوارث عبر الاجيال وتعتبر من افضل ما يتبادله الرجال من هدايا. ويفضل استخدام مقابض وحيد القرن في قبضات السيوف والخناجر في عموم العالم الطبيعي. وللخناجر المغربية - مثلا - زخارف مختلفة تبعا لمراكز صناعتها. وتعتبر السوسية اكثرها تنوعا وشيوعا، وتدعى «كمية»، وهو شكل معروف منذ عدة قرون. اما «السبولة» فاسمها مقتبس من السنبلة، وهي ذات نصال قوية ومستقيمة وطويلة، وتتميز السيوف المغربية باخراج مقابضها، حيث تتكون عارضة المقبض، من أربع واقيات اثنتان من كل جانب ترتفع احداها نحو القبضة فتلتصق بها مكونة تشكيلا جميلا.

وتنفرد خناجر شبه جزيرة العرب بزخرفة الاحزمة الحاملة لها بالفضة المصحوبة بعدة محافظ، وتختلف الصورة الفنية للخناجر تبعا للمناطق، فللعماني شكل معقوف على هيأة زاوية قائمة، ويتميز السعودي بضخامته وقوسه المنساب، اما اليماني فاكثرها اثارة، نتيجة الارتداد الحاد لأخمصه نحو الاعلى وزينته بكتل مجسمة، وتحمل بعضها كتابات طريفة مثل «ملبوس العافية».

وفي غرب آسيا تسترعي قطع السلاح العثمانية انتباها خاصا لاشكالها الفريدة ونماذجها المدهشة وزخرفتها وجمالها. ومنها سيف السلطان سليمان القانوني الذي صنعه «سنان» أحد أمهر الفنانين العثمانيين، وقد نقش على وجه نصله «هذا حسام معتبر حرز سلطان البشر السلطان سليمان بن سليم الله يعطيه الظفر»! وفي فارس ذاع صيت الاسلحة البيضاء لرقة واناقة اخراجها، خاصة تلك التي انتجها الفنان الحاذق أسد الله اصفهاني، امهر صناع السيوف، عمل خلال حكم الشاه عباس الصفوي الكبير.

والى جانب التنوع المدهش لاسلحة الهند فقد انتج العالم الملايوي في ماليزيا واندونيسيا وبعض اجزاء الفلبين خنجر «الكرس» المثير بفرادته وروائع زخارفه وخاصة بالنسبة للقبضة والغمد. ويتواصل الشكل التقليدي لهذا الخنجر منذ اكثر من ستة قرون، ومنه نماذج موشحة بنصوص كتابية عربية، وخاصة العبارات الدينية.

بالاضافة الى الخناجر والسيوف هناك الاختام الاسلامية التي تحمل نصوصا كتابية تشير الى مالكها، اضافة الى زخارف متنوعة كالنجمة او الهلال او مفردات توريقية. ومعروف ان اول ختم فضي معروف في الاسلام هو ختم الرسول ﷺ الذي يزن مثقالين وقد نقش عليه «محمد رسول الله» وكان عليه الصلاة والسلام يختم به رسائله الى ملوك عصره داعيا اياهم الدخول في السلام. وقد صنع الخلفاء الراشدون ابوبكر وعمر وعثمان وعلي خواتم تحمل أختاما خاصة بهم، الى جانب خاتم الرسول الذي توارثوه واحتفظوا به تبركا، حتى فقد من عثمان، وقيل انه سقط منه في بئر أريس في المدينة المنورة. وتوارث الحكام والخلفاء هذا التقليد.

أما بالنسبة للميداليات والاوسمة والنياشين فقد كان العرب ولا يزالون يتبعون اسلوبا خاصا في تمييز الاكفاء والطيبين من الناس، وذلك باطرائهم ومدحهم. وتطور اسلوب المديح هذا الى الخلع والنياشين، كما هو الحال لدى الاندلسيين. فقد كانت منتجات دار الطراز بقرطبة من الثياب النفيسة مما يخلعه الخليفة على قواده وما يرسل هدايا الى ملوك اسبانيا المسيحيين؛ ولمن حسن بلاؤه من المسلمين في الحروب كنياشين لهم. كما ان سلاطين آل عثمان يوزعون على الوزراء، وغيرهم من سراة القوم، في مناسبات معينة، ملابس من الحرير والقطيفة محلاة بخيوط من الذهب والفضة.

أما في العصر الحديث فقد حظيت الاقطار الاسلامية بمجاميع من القلائد والأوسمة والنياشين والانواط التي صنع كثير منها من الفضة والذهب والاحجار الثمينة، لكنها، على العموم، لا تمثل الا صدى لأفكار وتصاميم الغرب ومسايرة لأساليبها.

○ **د. سعد محمود الجادر.**

- ولد ببغداد سنة ١٩٤١.
- أنهى دراسته الثانوية في بغداد.
- أكمل دراسته في معهد موسكو للهندسة المعمارية.
- حصل على شهادة الدكتوراة في التخطيط المعماري سنة ١٩٦٩.
- عمل في حقل التخطيط الاقليمي وتخطيط المدن في كل من اليونان وليبيا والجزائر وابوظبي وفرانكفورت وبريطانيا. ويقيم الآن في الرباط - يجمع الجادر مع حرفته. هوايته في جمع التحف الفضية الاسلامية، وكون منها مجموعة تفوق الاحد عشر الف تحفة فضية.
- عرضت اجزاء من مجموعته الفريدة في كل من لشبونة والخرطوم والرياض وستكهولم وكوالالمبور، وبقيت معظمها مخزونة و«حبيسة» لدى البنوك الاوروبية.
- تخصص، اضافة الى ذلك في ميدان البحث في موضوع الفضة الاسلامية، ونشرت له عدة مقالات وبحوث وكتب واهم مؤلفاته في هذا الموضوع:

- الفضة العربية الاسلامية - صدر عن دار ستاسي العالمية / لندن - ١٩٨١
- زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين - صدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية - الرياض ١٩٨٨م.
- الفضة الاسلامية - صادر عن متحف حضارات البحر المتوسط في ستوكهولم ١٩٨٩.
- الفضة وتقنيات الصياغة الاسلامية - صادر بالدار البيضاء ١٩٩٢.

* * *

مقابلات مع
فرنسيس بيكون

ديفيد سلفستر *
ترجمة: عبدالرحمن طهمازي، غسان فهمي

المقابلات المبنية ، كهذه ، على منسوخات من أشرطة، ترتبط بمقابلات مبنية على الذاكرة والملاحظات مثل ارتباط التصوير الفوتوغرافي بالرسم، إن شريط المسجل مثل آلة التصوير لا يمكنه أن يكذب أو يميز . إنه يسجل بإخلاص كل بداية غير حقيقية، كل تضارب للأغراض، كل تشويه لتركيب الجملة أو الافكار ، كل استطراد، كل سؤال أو اجابة بدون تفكير، كل تشويه غير مقصود للحقائق بسبب ناتج عن عدم امتلاك الوقت للتذكر بوضوح. إن المنسوخة تشبه الى حد كبير صفحة من بصمات التلامس حيث تسجل كل لقطة سلوك الشخص المعني في لحظة معينة لكن احساسه الكلي هو الذي يراوغ على العكس فان المقابل الذي يتحاشى الوسائل الميكانيكية ومن أجل ذلك فهو مجبر على اختيار، حذف، أو ايجاز ، قد يفلح في تسجيل لا كل ما قاله المعني بل ما قصد الى قوله (على الأرجح هو تحقيق لحدوث نوع من مقابلة لم يكن اطلاقا مقابلة لكنه تأليف مكون من تذكر الأشياء التي قيلت من وقت الى آخر خلال المحادثة غير المقصودة).

لكن هل المنسوخة ميئوس منها بالضرورة؟ المقابل يجب أن يكون عند التحرير، قادرا على معالجتها باعتبارها مادة خاما، أن يخطو كرسام حين يعمل في صورة فوتوغرافية ليستعمل هذه الوسيلة بقسوة تامة لا بكونه مسؤولا عما يعرفه عنها بل عما يعرفه عن الموضوع مع ذلك فان سلطة ساحقة تمنح للمنسوخة: هذا وهذا فحسب ما قلته حقا انه ليس ما يفكر به المرء الى حد ما كما يصب واحد الماء المغلي صبا فوق قهوة سريعة التحضير ، يسمع امرؤ الفنان الشهير يتحدث في الليلة الماضية بعد الكأس الثانية من القنينة الثالثة ، ذلك ما قاله فعلا الكلمات التي استعملها بدقة وعدم دقة.

كيف يعامل المرء، وهو يمتلك كلماته الفعلية بيديه، كيف يعاملها مثل وثيقة مقدسة، الأشرطة هي قصائد بالرغم من اننا انفسنا نؤمن أن الفوتوغراف يصل أقرب الى الحقيقة.

في هذه النصوص المحررة كلها، والتي استندت الى عدة جلسات تسجيل لم أنسب الى فرنسيس بيكون كلمات غير مسجلة، قد يكون بسبب قلة الجرأة عدا واحدة، وسوى أدنى التعديلات الضرورية لتوضيح التركيب طبعا ـــ وهدف هذه العملية كان بدقة للايضاح لا للترتيب ، أو عدم طمس خصوصية ـــ وكذلك في أحيان كثيرة في تغيير كلمة تجنبا لتكرارها أو لغموض معتم جدا، لكن اذا لم يضف أي شيء فعلا فإن كمية كبيرة قد حذفت. قد يكون ثلاثة ارباع ما في المنسوخات غائبا من النصوص المحررة، ليس بسبب أي تحديد اعتباطي لطولها ، لكنه مجرد اختيار المحرر، بما أن التحرير قد صمم ليقدم افكار بيكون بوضوح وباقتصاد ، لا ليجهز نوعا من التسجيل المختصر عن كيفية حصول التطور في المقابلات على الأشرطة ـ السياق الذي قيلت فيه الأشياء قد أعيد ترتيبه بحرية وجذرية، ربما بنيت فقرة من هذا الاعداد من جمل قيلت في ثلاثة أيام مختلفة لكيلا يبدو الاعداد اعدادا، وغالبا ما أعيدت صياغة الأسئلة واختلقت أحيانا كان الهدف بناء مناقشة أكثر ترتيبا وتماسكا واختصارا مما تقدمه المنسوخات دون فقدان نكهة الحديث التلقائية والسلسة أما عن قضية اقحام دلالات حول اذا كان هناك ضحك، كما في التقارير البرلمانية، كان استنتاجي اذا قام أحد بذلك، يجب عليه منطقيا أن ينوه فيما اذا كانت كل جملة قد قيلت بوقار ، باقتضاب ، بالحاح بتهكم بحذر بروية اتخذت أيضا قرارا ضد الهوامش مؤمنا بأن ازعاجها يفوق فائدتها مع ذلك اعتقد أن موضوعا واحدا في حاجة الى تعليق هو استعمال بيكون لكلمة صورة IMAGE . أحيانا يستعملها لتعني لوحة يعملها أو عملها أو واحدة بواسطة شخص آخر، أو فوتوغراف بعض الأحيان تعني موضوعا يواجهه أو في ذهنه، أحيانا تعني مركبا من الأشكال التي تمتلك بشكل خاص صدى فعالا وموحيا.

ديفيد سلفستر

★ كاتب من بريطانيا

- ١ -

تشرين ١ ١٩٦٢

د.س : هل كانت لديك أية فكرة لعمل رسوم تجريدية؟

ف. ب : كانت لدي رغبة لعمل أشكال، كما عملت أصلا ثلاثة أشكال عند قاعدة الصلب، لقد تأثرت بأشياء بيكاسو التي انجزت في أواخر العشرينات واعتقد أن هناك مساحة كاملة اقترحت بوساطة بيكاسو، وبوجه ما لم تستكشف، لشكل عضوي يتعلق بصورة الانسان بيد أنها تشويه كامل له.

د.س : بعد ذلك الرسم الثلاثي (Triptych) بدأت ترسم بطريقة اكثر رمزية، هل كانت من رغبة ايجابية للرسم برمزية أم من شعور بأنك لا تستطيع تطوير ذلك النوع من الشكل العضوي الى مدى أبعد آنذاك؟

ف.ب : حسنا ، احدى اللوحات التي عملتها في ١٩٤٦ والتي تشبه دكان القصاب جاءت لي مصادفة. كنت أحاول عمل طائر يحط في حقل ربما ارتبطت بطريقة ما بالأشكال الثلاثة التي مضت من قبل ، فجأة أوحت الخطوط التي رسمتها بشيء مختلف كليا ومن ذلك الايحاء ظهرت هذه اللوحة. لم أقصد الى عمل هذه الصورة لم أفكر بها قط بتلك الطريقة. كانت مثل مصادفة مستمرة فوق مصادفة أخرى.

د.س : هل أوحى الطائر الحاط المظلة أم ماذا؟

ف. ب : تم الايحاء فجأة الى فتحة نحو مساحة مختلفة كليا في الشعور . عندئذ عملت تلك الأشياء عملتها تدريجيا لذلك لا أعتقد بأن الطائر أوحى بالمظلة ولكنها فجأة أوحت بكل هذه الصورة ، وقد انجزتها بسرعة كبيرة خلال ثلاثة أو أربعة أيام.

د.س : هل يحدث غالبا هذا التحول في الصورة أثناء العمل؟

ف. ب : نعم لكني أمل الآن وصولها بايجابية أكثر. اشعر الآن بأني أريد عمل شيء خاص جدا جدا مع أنه معمول من شيء لا عقلاني بصورة كاملة من وجهة نظر كونه صورة توضيحية. اريد عمل أشياء خاصة جدا مثل الصور الشخصية وستكون صورا شخصية لأشخاص ولكن حين تأتي لتحللها لن تعرف - أو سيكون من الصعوبة بمكان أن ترى - كيف عملت هذه الصور وهذا سبب كونه مرهقا جدا لانه في الحقيقة مصادفة كاملة.

د.س: مصادفة بأي معنى؟

ف.ب: لانني لا اعرف كيف يعمل هذا الشكل. في يوم ما مثلا رسمت رأسا لشخص ولكن الذي انجز هو محجر العينين، الانف، الفم، وحين تحللها كانت فقط اشكالا لا علاقة لها بالعينين والانف والفم ولكن الصبغ متحركا من محيط الى آخر للشكل انجز شبها لذلك الشخص الذي حاولت رسمه.

فكرت لوهلة بان لدي شيئا ما اقرب لما أريد: وعندها في اليوم التالي حاولت السير ابعد من ذلك، وحاولت ان اجعلها اكثر تأثيرا ، اكثر قربا، وفقدت الصورة بشكل كامل . ان هذه الصورة هي شيء على حبل مشدود بين ما يدعى بالرسم الرمزي والتجريد، انه ينطلق من التجريد ولكن ليس له في الحقيقة أية علاقة به. إنها محاولة لأن نقدم الأشياء الرمزية للجهاز العصبي بشكل اكثر عنفا وأكثر تأثيرا.

د.س: في رسوماتك المبكرة التي ذكرتها هناك ارضية حمراء أو برتقالية قوية لكن بعدئذ صارت الرسوم كلها اكثر نغمية، ولمدة عشر سنوات لم تكن هناك أي من تلك المساحات الكبيرة من اللون العنيف.

ف.ب: بقدر ما اتذكر كان لدي شعور بانني قادر على أن اجعل تلك الصور اكثر تأثيرا في الظلمة وبلا ألوان.

د.س: هل تقدر على التذكر ما الذي جعلك تلجأ الى استعمال الالوان القوية ثانية؟

ف.ب: اعتقد انه مجرد الضجر.

د.س: كذلك حين صارت الصور اكثر عتمة والاشكال اقل تحديدا ووضوحا.

ف.ب: حسنا ، تستطيع ان تفقد الشكل بسهولة في الظلام. أليس كذلك؟

د.س: الآن في بعض رسوماتك الاخيرة تستعمل الوانا خلفية قوية ومعها عدت الى اشكال النحت المحددة في تلك اللوحة الثلاثية المبكرة خصوصا القماشة اليمنى في لوحات الصلب الثلاثية الجديدة، هل لديك الآن رغبة عامة لتعمل الاشكال اوضح واكثر تحديدا؟

ف.ب: اجل كلما كانت اكثر وضوحا وتحديدا كان افضل. طبعا ان تكون الآن واضحا ومحددا هو امر صعب. اعتقد انها مشكلة كل الرسامين اليوم أو على الاقل الرسامين المستغرقين في موضوع او شيء رمزي ، انهم يرغبون ان يجعلوه اكثر دقة، لكنها دقة من نوع غامض.

د.س: في رسم هذا «الصلب» هل انجزت القماشات الثلاث في وقت واحد ام منفصلة؟

ف.ب: عملت فيها بشكل منفصل وتدريجي وانهيتها حين اشتغلت في الثلاث سوية على مدار الغرفة. كان شيئا عملته في زهاء اسبوعين حين كنت في مزاج سيىء في الشرب وتحت تأثيره وآثار ما بعده المزعجة. لم اكن اعرف ما انا فاعل وهي واحدة من افضل الصور التي استطعت انجازها تحت تأثير الشرب. اعتقد انه ربما ساعدني الشرب لأكون اكثر حرية.

د.س: هل استطعت ان تقوم بنفس الشيء في اي صورة عملتها مذ ذاك؟

ف.ب: لا . لكنني ارى انني اجعل نفسي حرا اكثر ببذل جهد كبير. أعني انك تستطيع عملها بوساطة الشرب او الادوية.

د.س: او اقصى التعب؟

ف.ب: اقصى التعب؟ ربما. او الارادة.

د.س: الرغبة لفقدان الارادة.

ف.ب: نعم دون ريب. الرغبة بـأن يجعل المرء نفسه حرا تماما . الارادة ليست الكلمة الصحيحة لانك في النهاية تستطيع تسميتها الياس، لأنها في الحقيقة ، تأتي من الشعور المطلق بأنه من المستحيل عمل هذه الاشياء، ولذلك فاني من المحتمل ايضا ان اقوم بفعل اي شيء ومنه يستطيع المرء ان يرى ما يحدث.

د.س: حين كنت تعمل هذه اللوحة الثلاثية، هل تغير المكان الاصلي للرموز او انك تصورتها في مكانها قبل بدء الرسم؟

ف.ب: نعم ، ولكنها تغيرت بشكل مستمر بيد اني رأيتها. الشيء الذي اردت عمله منذ وقت طويل هو الرمز الى اليمين. هل تعرف صلب «تشيمابـووي» Cimaboue*؟ انـا افكر فيـه كصـورة ـ كـدودة تتلوى نـزولا على الصليـب. اردت ان اعمـل شيئا مـن الشعور الذي يتملكني أحيـانا لذلك الرمز الـذي يتحرك ، يتلوى نزولا على الصليب ، من تلك اللوحة.

د.س: بالطبع هـذه واحدة من عدد من الصـور الموجودة والتي استعملتها.

ف.ب: نعم لقد اولدت صورا اخرى لي وطبعا يأمل المرء دائما في تجديدها.

د.س: انها يحصل فيهـا فعلا تحول كبير، لكن هـل تستطيع ان تعمـم الى اي مـدى تستطيـع تصـور هـذه التحـولات لصـور موجودة قبل ان تباشر القماشـة والى اي مدى يحدث ذلك خلال الرسم؟

ف.ب: انـت تعرف ان كـل رسومـي في حـالتي ـــ وكلما كبرت صارت اكثـر ـ مصـادفة ، لذلـك اتصورهـا مسبقا في عقلي. ان اتصورها ولكني مع ذلك اجد صعـوبة عند تنفيذها كما سبق لي تصورهـا، انها تحول نفسها عنـد الرسـم الفعلي. أنا استعمـل فـرشا كبيرة جـدا وفي الاسلـوب الـذي اعمل فيـه لا اعـرف في الحقيقة ما سيعملـه اللون. يعمل اشياء كثيرة احسسن بكثير مما استطيع جعلـه يعمل. هل تلك مصـادفة؟ قد يستطيع واحـد ما القول انها ليست مصادفة لانها تصير عمليـة. اختيارية. وجزء من هذه المصادفة ان المرء يختار المحـافظة. الواحد يحاول طبعا ان يبقي حيوية المصادفة ومع ذلك المحافظة على الاستمرارية.

د.س: وما هـي الاشياء الاخـرى التي تحدث مـع الرسـم؟ هل ينتج نوع من الغموض؟

ف.ب: والاقتراحات. حين كنـت أحاول يـائسا في أحـد الايام ان ارسم رأس شخـص معين استعملت فـرشاة كبيرة جـدا وكمية كبيرة مـن الصبغ ووضعتهـا على بعضهـا بحـرية كبيرة جـدا. وببساطـة لم اعلم في النهـاية ما انـا فاعـل. وفجأة طقطـق ذلك الشيء واصبـح بـالضبـط مثـل الصـــورة التـي كنـت أحـاول تسجيلها، ولكنها لم تكـن خارجة من الارادة الـواعية. ولم يكن لها علاقـة بالرسـم التـوضيحي ، الذي لم يحلل قـط الى الآن هو لماذا كانت هذه الطريقة الخاصة في الـرسم اكثر اثارة من الرسم التـوضيحي. انـا افترض ان لها حياة مختلفـة خاصـة بها. انها تحيا في ذاتها، مثل الصورة التـي يحاول المرء صيدها. انها تحيا في ذاتها ولذلـك تنقل جوهـر الصورة بـاثارة اكثر. لكـي يكون الفنان قـادرا على التفتح او بتعبير آخر يفتح صمامـات الشعور وعليه يعود المتفرج للحياة بعنف اكثر.

د.س: حين تشعر بان الاشياء، كما تقول، قـد طقطقت هل يعني هذا انها اعطتك ما اردته في البداية أم اعطتك ما وددت أن تريده؟

ف.ب: لا يمكـن ان يحصل احـد على ذلك طبعـا. لكن يمكـن أن تحصل على ذلك الشيء التصادفي. شيء أكثر عمقا مما اردته حقا.

د.س: حين كنت تتكلم قبل قليل عن ذلك الرأس الذي كنت تعمله في يوم ما ، قلت انك حاولت ان تذهب الى مدى ابعد ثم فقدته، هل هو غـالبا سبـب ان تحطم الصـور. اعني هـل تميل الى تحطيـم الصـور مبكرا ام تميـل الى تحطيمها بـدقـة حين تكون جيـدة ، وتحاول أن تعملها أكثر جودة؟

ف.ب: أعتقد إننـي أميل لتحطيم الـرسوم الاجود. او تلـك التي هي اجود، الى حد معين ، أحاول وآخذها الى مدى أبعد وهي تفقد كل جودتها وتفقـد كل شيء. أعتقد بأنني أريد القـول بأني أميل الى تدمير كل الصور الاجود.

د.س: إنك لا تستطيع استعادتها عندما تختار (الصور) القمة؟

ف.ب: ليس الآن ، اقل واقل ـ بما أن الطريقة التي أعمل بها الآن تصادفية بشكل كلي وهي تصير تصادفية أكثر وأكثر. ولا يبدو انها تتصرف، كما كانت ، إلا إذا كـانت تصادفية. كيـف يمكنني خلق مصادفة؟ إنه عموما شيء مستحيل عمله.

د.س: لكنك قد تحصل على مصادفة اخرى على القماشة نفسها.

ف.ب: قد يعثر المرء على مصادفة اخرى، لكنها لا يمكن ان تكون نفسها، هذا هو الشيء الذي قد يحدث في الصبغ الزيتي فقط. لانه دقيق الى حـد ان نغمة واحدة، قطعـة واحدة مـن الصبغ تحرك الشيء الى آخر، تغير انطباعات الصورة تغييرا كاملا.

د.س: انت لا تستعيد ما فقدته . لكنك قد تحصل على شيء آخر ، لماذا تميل اذن الى التحطيـم بدل العمل؟ لماذا تفضـل البدء ثـانية على قماشة اخرى؟

ف.ب: لانها تختفي كليـا بعض الاحيان، القماشـة تصير مثقلة كليـا ، وهناك كميـة كبيرة من الصبـغ عليهـا. شيء تقني فقـط. صبغ كثير

ولا يمكن للمرء ان يستمر.

د.س: ابسبب خصوصية مادة الصبغ؟

ف.ب. انا اعمل بين الصبغ الخفيـف والكثيف ، اقسـام منه خفيفـة جـدا، واخرى كثيفـة جـدا وحين تصير مثقلة، تبـدأ بـوضع صبـغ توضيحي.

د.س: ما الذي يجعلك تعمل ذلك؟

ف.ب: هل تستطيع في الحقيقة تحليل الفرق بين صبغ يوصل مباشرة وصبغ يوصل خلال التوضيحات؟ هذه مشكلة من الصعب جدا جدا ان توضح بالكلمات. شيء له علاقة بالغريزة. شيء قريب جدا وصعب المنال جدا. شيء صعب ان نعرف لماذا يتصادف بعض الصبغ مباشرة بالجهاز العصبي وصبغ آخر يقص عليك القصة بخطبة لاذعة طويلة خلال الدماغ.

د.س: هل أفلحت برسم اية صور واصلت فيها استعمال الصبغ لحد اصبح سميكا ومع ذلك انجزتها بنجاح؟

ف.ب: اجل. كانت لي صورة مبكرة لرأس والخلفية ستائر. كانت لوحة صغيرة، كثيفة جدا جدا. عملت فيها زهاء اربعة اشهر، وبشكل لافت للنظر تم ذلك ببطء.

د.س: لكنك في الغالب لا تدبر العمل في الرسم مدة طويلة كتلك.

ف.ب: لا، لكن الآن اجد اني قادر على العمل اكثر على الرسوم، وآمل ان اتمكن من الحصول على اول نوع غريزي للشيء الاساسي: وبعدئذ اتمكن من العمل مباشرة تقريبا، كما لو ان المرء يرسم لوحة جديدة، كنت احاول العمل بتلك الطريقة في الآونة الاخيرة. واعتقد بان هناك جميع الامكانيات في العمل بصورة مباشرة اولا: وبعد ذلك جلب ذلك الشيء الذي حدث بالمصادفة الى نقطة اقرب بواسطة الارادة.

د.س: هل استطعت يوما ما ان تدير وجه الصورة الى الحائط ثم تعود للعمل فيها بعد عدة اسابيع او اشهر؟

ف.ب: لا اقدر ان لها تأثيرا تنويميا علي ولا استطيع تركها وحدها. وانا في الحقيقة على الدوام مسرور جدا ـ وهو شيء سيء جدا ـ لان احاول واكملها واخرجها من المكان في اقرب فرصة ممكنة.

د.س: اذا لم يأت الناس ويأخذوها منك، حسب اعتقادي، لا شيء سيغادر الاستوديو، وستستمر انت حتى تدمرها جميعا.

ف.ب: اعتقد ذلك. نعم.

د.س: هل لديك اي دافع ايجابي كي تريها للناس؟ هل ستهتم اذا لم يرها احد اطلاقا؟

ف.ب: لن اهتم. كلا انها حقيقة طبعا، ان هناك عددا قليلا جدا جدا من الناس يمكنهم مساعدتي بنقدهم وسأكون سعيدا، لو احبوها. ولكن ان لم يحبوها فانا لا اهتم كثيرا.

د.س: هل تندم على اللوحات التي تعرف انها جيدة ودمرتها؟ هل تود ان تكون قادرا على رؤيتها ثانية؟

ف.ب: واحدة او اثنتان، نعم، قليل جدا، سأكون سعيدا اذا رأيتها ثانية. كما ترى، اذا كانت تمتلك اية جودة ستترك آثارا في ذاكرتي لن استطيع استردادها ابدا.

د.س: هل تحاول عملها مرة اخرى؟

ف.ب: كلا. لا احاول ذلك.

د.س: انت لا تعمل ابدا من المخططات (الاسكتش) او الرسوم، انت لا تعمل تجربة (بروفة) للوحة؟

ف.ب: اعتقد احيانا بأنه يجب ان اعمل ذلك ولكني لا اعمل، انها ليست مفيدة في نوعية رسومي، بما ان الجوهر الحقيقي للون، الطريقة التي يتحرك فيها الصبغ هي تصادفية فأي تجربة اعملها مسبقا تستطيع ان تعطي نوعا من الهيكل، ربما للطريقة، التي تحدث بها الاشياء.

د.س: اذا فهمت بان ذلك يحدث ايضا في المقاييس، سيكون شيئا تافها بالنسبة لك ان تعمل على مقياس أصغر لشيء بمقياس اكبر.

ف.ب: اعتقد. ربما.

د.س: مقياسك في الحقيقة متناسق جدا. كل شيء ترسمه تقريبا مناسب جدا للقياس نفسه. رسومك الصغيرة هي لرؤوس، وحين ترسم لوحات اكبر فانها تكون لرمز كامل الطول. الرأس في الرسوم الكبيرة هو في نفس حجم الرأس في الرسوم الصغيرة. هناك حالات قليلة جدا لرمز كامل عمل في لوحة صغيرة.

ف.ب: حسنا.. هذه هي سلبيتي، هذه هي صرامتي.

د.س: والمقياس قرين لما في الحياة. ولذلك فحين تعمل رمزا كاملا تكون اللوحة كبيرة مما لا يرضي جامعي لوحاتك.

ف.ب: نعم. لكن لوحاتي ليست كبيرة جدا مقارنة بالعديد من الرسوم الحديثة هذه الايام.

د.س: لكنها بدت كذلك قبل عشر سنوات حين كان الكل يطلب منك ان ترسم لوحات صغيرة.

ف.ب: ليس الآن. انها تبدو لوحات صغيرة الآن نوعا ما.

د.س: لقد رسمت كثيرا من المتتاليات طبعا.

ف.ب: انا افعل ذلك. جزئيا لانني ارى كل صورة تنتقل دوما وبسياق متنقل تقريبا. لذلك يمكن، بشكل او بآخر، ان تأخذ التصوير الاعتيادي الى نقطة بعيدة جدا جدا.

د.س: حين تعمل متتالية هل ترسمها الواحدة بعد الاخرى ام تعمل بشكل متزامن؟

ف.ب: اعملها واحدة بعد الاخرى، احداها تقترح الاخرى.

د.س: وهل تبقى المتتالية متتالية بالنسبة لك بعد ان تفرغ من عملك فيها، اعني هل تود ان تبقى اللوحات سوية ام الامر واحد لو فرقت؟

ف.ب: مثاليا، اود ان ارسم غرفا من اللوحات لمواضيع مختلفة ولكنها تعالج بالتوالي. ارى غرفا مليئة بالرسوم. انها تصطف وكأنها شرائح (سلايدات). استطيع الاستغراق باحلام اليقظة ليوم كامل وارى غرفا ملأى بالرسوم. ولكن لا أعلم، فيما اذا كنت اعملها حقا كما تنمو في ذهني، لانها طبعا تتلاشى بعيدا. بالطبع انه شيء لافت للنظر حين يأمل المرء ان يرسم لوحة

ستمحو كل اللوحات الاخرى، ان يتمركز كل شيء في لوحة واحدة فحسب. ولكن في الحقيقة، في المتتالية تنعكس احدى الصور في الاخريات بشكل مستمر، وفي بعض الاحيان فانها افضل مجتمعة في المتتالية مما لو كانت منفصلة لانني لسوء الحظ لم اقدر قط على عمل صورة واحدة تجمع كل الاخريات معا، لذلك فصورة مقابل الاخريات تبدو قادرة على ان تقول شيئا اكثر.

د.س: معظم صورك كانت لشكل واحد او رأس واحد ولكن في ثلاثية الصلب الجديدة عملت تشكيلا ذا عدة شخصيات هل تود غالبا عمل ذلك.

ف.ب: اجده صعبا جدا. ان اعمل شكلا واحدا ويبدو كافيا. لدي هوس لان اعمل الشكل المضبوط.

د.س: وأي اللوحات كان يجب ان تكون لشخص واحد؟

ف.ب: في المرحلة المعقدة الآن في الرسم، في الوقت الذي تكون هناك اشكال عديدة على نفس القماشة تصير القصة اكثر تفصيلا وحين تكون القصة اكثر تفصيلا يبدأ الضجر. تحكي القصة بصوت اعلى من الصورة. ذلك اننا في الحقيقة في زمن بدائي جدا مرة اخرى. ولا نستطيع ان نمحو سرد القصة بين صورة واخرى.

د.س: في الحقيقة يحاول الناس ان يجدوا قصة في ثلاثية الصلب. هل يوجد هناك اي تفسير للعلاقة بين الاشكال؟

ف.ب: كلا.

د.س: اذن فهو الشيء نفسه حين رسمت الرؤوس والاشكال داخل نوع من الاطار الفراغي وقد افترض انك تصور شخصا مسجونا في صندوق زجاجي.

ف.ب: استعمل ذلك الاطار لارى الصورة. ليس لسبب آخر. اعرف انها فسرت على كونها اشياء اخرى عديدة.

د.س: مثلما كان ايشمان Eichman في صندوقه الزجاجي وكان الناس يقولون بان لوحاتك بشرت بهذه الصورة.

ف.ب: انا قطعت مقياس القماشة بالرسم في تلك المستطيلات والتي تركز الصورة فيها لكي ترى بشكل افضل فقط.

د.س: ولم تكن تمتلك ابدا اي نوع من النوايا التوضيحية حتى في ذلك الرسم في عام ١٩٤٩ للرأس مع الميكروفونات؟

ف.ب: لا. كان لاستطيع فقط رؤية الوجه والميكروفونات بشكل اوضح ، لا اعتقد انها وسيلة مقنعة بشكل خاص ، احاول استعمالها لادنى حد ممكن ولكنها تبدو ضرورية بعض الاحيان.

د.س: وهل للقواطع العمودية بين القماشات في الثلاثية نفس الغرض الموجود في الاطارات داخل القماشة؟

ف.ب: نعم. حقا . انها تعزل الواحدة عن الاخرى وهي تقطع القصة بين واحدة واخرى، انها تساعد في تجنب سرد القصة فيما لو ان الرموز رسمت على ثلاث قماشات مختلفة. طبعا كثير من الرسوم العظيمة عملت بعدد من الرموز على قماشة. وبالطبع كل رسام يتوق لان يفعل ذلك، ولكن بما ان الاشياء في مرحلة معقدة جدا الآن، فان القصة التي رويت بين رمز وآخر تبدأ بالغاء احتمالات ما يمكن عمله بالرسم وحده، وهذه صعوبة كبيرة جدا، ولكن في اي وقت يمكن لامرىء ما ان يأتي ويكون قادرا على وضع عدد من الرموز على القماشة.

د.س: قد لا تريد قصة. ولكنك تبدو راغبا بالتأكيد بمواضيع ذات شحنة درامية عالية عندما تختار موضوعا مثل الصلب. هل تستطيع ان تقول ما الذي دفعك لعمل الثلاثية؟

ف.ب: لقد كنت دائما أثار بلوحات عن المسالخ واللحم وبالنسبة لي فانها تعود بشكل كبير الى الموضوع الكلي في الصلب. لقد كانت هناك صور فوتوغرافية غير اعتيادية اخذت لحيوانات قبل ان تسلخ بفترة قصيرة، لها رائحة الموت. نحن لا نعرف طبعا: ولكن يبدو في هذه الصور بانها كانت تدري بما سيحدث لها. كانت تعمل اي شيء لتهرب، اعتقد ان هذه اللوحات كانت تنطلق من ذلك النوع من الاشياء والذي هو بالنسبة لي قريب جدا جدا من الشيء الكلي في الصلب. انا اعرف انه بالنسبة للمتدينين، للمسيحيين: الصلب له اهمية مختلفة تماما. ولكن بالنسبة لغير المؤمن كان ذلك عملا من سلوك الانسان فقط، طريقة للسلوك مع الآخرين.

د.س: ولكنك في الحقيقة رسمت صورا اخرى تتعلق بالدين، لانه فضلا عن الصلب والذي هو موضوع رسمته لثلاثين عاما، هناك الباباوات، هل تعرف لماذا ترسم دائما لوحات تمس الدين؟

ف.ب: في الباباوات لم يكن لذلك علاقة بالدين، لقد اتى ذلك من هوس بصورة فوتوغرافية اعرفها لفيلاسكويز صورة البابا انوسنت العاشر.

د.س: ولكن لماذا اخترت البابا؟

ف.ب: لانني كنت اعتقد بانها واحدة من اعظم الصور الشخصية (البورتريت) المنجزة وصرت مهووسا بها. اشتريت كتابا بعد كتاب مع صور توضيحية لبابا فيلاسكويز لانها أسرتني وفتحت لي كل انواع الاحساسات ومساحات — كنت اريد القول - من التصورات حتى في أنا.

د.س: ولكن الا توجد صور شخصية غير صورة فيلاسكويز كان من الممكن ان تصير مهووسا بها أنت متأكد انه لا يوجد شيء يخصك في حقيقة كونها صورة البابا؟

ف.ب: اعتقد انه لونها الرائع.

د.س: ولكنك عملت لوحتين او ثلاثا لباباوات حديثين ، بيوس الثاني عشر على اساس صورة فوتوغرافية كما لو ان الاهتمام بفيلاسكويز قد انتقل الى البابا كنوع من الرمز البطولي.

ف.ب: في تلك الصور الفوتوغرافية المواكبية الرائعة حيث حمل خلال كنيسة القديس بطرس. حقيقة بالطبع ان البابا شخص فريد، لقد وضع في موضع فريد بكونه البابا كما في بعض المآسي العظيمة، كما لو انه وضع على منصة تبرز الى العالم جلالة ذلك الرمز.

د.س: بما انها نفس الحالة الفردية في رمز المسيح، ألا يستدعي ذلك فكرة الفردية والحالة الخاصة للبطل المأساوي؟ البطل المأساوي هو بالضرورة شخص مرفوع فوق الآخرين، اولا.

ف.ب: حسنا، لم افكر فيه بتلك الطريقة قط، ولكن حين اقترحتها علي اعتقدت بأنها يمكن ان تكون كذلك.

د.س: لان تلك هي موضوعاتك الوحيدة المتعلقة بالدين ولا يوجد غيرها. هناك المسيح المصلوب وهناك الباباوات.

ف.ب: هذا صحيح، اعتقد من المحتمل ان يكون ما تقترحه صحيحا. ذلك بسبب انهم فرضوا بواسطة الظروف حالة فريدة.

د.س: وهل الذي اردته فوق كل شيء هو ذلك النوع من المزاج الضمني في بعض الاوضاع الفردية او المأساوية؟

ف.ب: لا. اعتقد خصوصا انني اتقدم في السن بأني اريد شيئا اكثر خصوصية من ذاك. اريد تسجيلا لصورة ومع تسجيل الصورة، يأتي المزاج طبعا. لانك لا يمكن ان تعمل صورة بدون مزاجها الخلاق.

د.س: تسجيل لصورة شاهدتها في الحياة؟

ف.ب: نعم شخص او شيء ولكن بالنسبة لي هو في معظم الاحيان شخص.

د.س: معين؟

ف.ب: نعم.

د.س: ولكن هذا كان اقل في الماضي.

ف.ب: اقل في الماضي ولكنه يصير الآن اكثر واكثر الحاحا. لانني اعتقد فحسب بأني متعلق بتلك الطريقة. هناك امكانية الملاحظة الاستثنائية اللاعقلانية لهذه الصورة الايجابية والتي تشتاق لعملها وهذا هو الاستحواذ، كيف يمكن ان اعمل هذا الشيء في اكثر الطرق لاعقلانية.

كذلك فانت لا تعيد عمل شكل الصورة فقط بل تعيد عمل كل مساحات الشعور التي لديك الادراك بها، انت تريد ان تفتح مستويات عديدة للشعور، ان كان ذلك ممكنا. وهو ما لا تستطيع، من الخطأ القول انه لا يمكن العمل بطريقة توضيحية خالصة، بتعبير رمزي خالص، لانه طبعا قد تم عمله. قد تم عمله عند فيلاسكويز، ذلك بالطبع حين يختلف فيلاسكويز عن رامبرانت. لانه بشكل غريب بما يكفي، لو اردت ان تأخذ الصور الذاتية الاخيرة العظيمة لرامبرانت ستجد بأن المحيط الكلي للوجه يتغير مرة بعد اخرى. انه وجه مختلف كليا بالرغم من ان له ما يسمى بشكل رامبرانت. وبهذا سيستغرقك في مساحات مختلفة من الشعور. ولكنه عند فيلاسكويز اكثر تحكما واعتقد طبعا انه اكثر اعجوبية. لان المرء يريد عمل هذا الشيء من المشي على طول حافة الهاوية. هو عند فيلاسكويز شيء استثنائي جدا جدا، انه استطاع ان يبقيه قريبا لما نسميه صورة توضيحية وفي الوقت نفسه يحرر بعمق اعظم واعمق الاشياء التي يستطيع الانسان ان يشعر بها. ذلك ما جعله رساما غامضا بشكل مذهل، لان المرء يعتقد حقا بان فيلاسكويز سجل القصر في ذلك الوقت وعندما ينظر الواحد الى لوحته فانه قد ينظر الى شيء قريب جدا جدا مما بدت عليه الاشياء. بالطبع ان الشيء نفسه قد اصبح مشوها ومنسحبا حينئذ. ولكني اعتقد اننا سنعود بطريقة اكثر اعتباطية لعمل شيء شبيه جدا جدا بذاك. ويكون مميزا كما كان فيلاسكويز في تسجيله للصورة، ولكن طبعا كثيرة هي الاشياء التي حدثت منذ فيلاسكويز. ذلك ان الوضعية صارت اكثر تشابكا واكثر صعوبة لاسباب كثيرة. واحدها لم يحل في الحقيقة قط وهو لماذا غير التصوير الفوتوغرافي هذا الشيء من الرسم الرمزي، كلية. وغيره بشكل كامل.

د.س: بإيجابية اضافة الى الطريقة السلبية؟

ف.ب: اعتقد بطريقة ايجابية جدا. ارى ان فيلاسكويز كان يسجل القصر في ذلك الوقت ويسجل بعض الناس آنذاك. بيد ان فنانا جيدا حقا سوف يجبر اليوم على عمل لعبة للموقف نفسه، انه يعرف بان التسجيل يمكن ان يتم بوساطة فيلم لذلك فان ذلك الجانب من فعاليته قد تولى امره شيء آخر وان كان ما يتعلق به هو جعل الاحساس منفتحا من خلال الصورة. كذلك اعتقد ان الانسان يدرك الآن انه حادثة وانه كائن تافه تماما وان عليه ان ينهي اللعبة بدون مبرر. ارى انه حتى حين كان فيلاسكويز يرسم، حتى حين كان رامبرانت يرسم، كانا بطريقة خاصة، لايزالان مهما كان موقفهما من الحياة، مشروطين بنوع خاص من الاحتمالات الدينية، والتي نستطيع القول انها محيت بالكامل من الانسان الآن.

الآن يستطيع الانسان فقط محاولة ان يجعل الشيء ايجابيا جدا جدا بمحاولة خداع نفسه لفترة ما بالطريقة التي يتصرف بها. وربما باطالة حياته بشراء نوع من الخلود عن طريق الاطباء. كما ترى ان الفن جميعه صار الآن كلية لعبة يلهي الانسان بوساطتها نفسه ويمكنك القول انها دائما كانت كذلك ولكنها الآن بمجملها لعبة. اعتقد انه بتلك الطريقة تغيرت الاشياء وان ما هو ساحر الآن سيصير اكثر صعوبة للفنان. لانه في الحقيقة يجب عليه ان يعمق اللعبة لكي تصير جيدة بأية حال.

الهامش:

* Giovanni Cimabue (١٢٤٠؟ - ١٣٠٢؟) رسام ايطالي يعتبر رائد المذهب الواقعي في الرسم (المورد).

* * *

لماذا، يا إيزيدور

مسرحية من فصل واحد

تاليف : ألبرتو مورافيا *
ترجمة : عزيز الحاكم **

(صالون مزين بالأثاث المتشابه، إيزيدور شاب في التاسعة عشرة من عمره. بونا في الأربعين ، جيوستو في الخمسين. كلهم يرتدون ثيابا شبيهة بثياب التماثيل التي تعرض في واجهات المتاجر).

جيوستو . إيزيدور ، ابني العزيز.

بونا . إيزيدور ، يا كنزي.

جيوستو : إيزيدور، أبواك اليائسان يتوسلان إليك أن تكلمهما .

بونا : إيزيدور . أبوك وأمك يتضرعان إليك أن تقدم لهما تفسيرا.

(سيظل إيزيدور طوال هذا الفصل ينصت إليهما دون أن ينطق بكلمة. لكنه في مقابل ذلك سيقوم بأشياء كثيرة كأن يحك رأسه.أو ينظف أظافره أو أذنيه . أو يرتب شعره . وفجأة سيشرع في خلع ملابسه، بدءا بالسترة ثم البنطال فربطة العنق والقميص والجوارب والحذاء، ويحتفظ بسرواله القصير. بعد ذلك سيفتح حقيبة صغيرة ويخرج منها حذاء فخما وسروالا من المخمل المضلع وصدارا وقميصا باليا، وسيرتدي ذلك بنفس الطريقة التي خلع بها ملابسه . وفي نهاية المسرحية سيكمل ارتداء الثياب وسيتحول من تمثال لعرض الأزياء الى بيتنيك Beatnik رف الملابس).

جيوستو :عليك يا إيزيدور أن تتكلم هل فهمت؟

بونا : نعم يا إيزيدور ، عليك أن تبوح لنا بآلامك ، أن تحدثنا عن الأذى الذي ألحقه بك أبوك الذي رباك بحب وأمك التي وضعتك في هذا العالم وأرضعتك ورعتك.

جيوستو هل تريد أن تغادر المنزل، يا إيزيدور على حين غرة ، دون أن تقدم أي تفسير؟

بونا : ماذا ينقصك يا إيزيدور ؟ لماذا تريد الذهاب؟

جيوستو : ألا تعلم يا إيزيدور ، أنك تجرح مشاعر أبويك بموقفك هذا؟ أريدك يا إيزيدور ، وبكل إلحاح ، أن تقدم تفسيرا لقرارك.

بونا : أجل يا إيزيدور عليك أن تفسر الأمر، ألا ترى يا ولدي أنك تحطم قلب أمك؟

جيوستو : لا ، يا بونا لا داعي للبكاء،من واجب إيزيدور أن يحدثنا ... نعم .. من واجبه وسيتكلم.

بونا : تكلم يا إيزيدور سيتفهم أبواك ـ اللذان

---

* أديب وروائي ايطالي

** كاتب وأديب من المغرب

اللوحة للفنان سعيد أبورية ـ مصر.

يحبانك ـ وضعك ويصفحان عنك.

جيوستو : ألا تريد أن تتكلم يا إيزيدور ؟ طيب، سأتكلم أنا . نعم أبوك سيتكلم لأن عزمك على الذهاب بدون مبرر يعني الكثير بالنسبة لنا . كأنك تلمح بموقفك هذا الى أن أباك وأمك كائنان حقيران، لا يستحقان منك أن تبرر سلوكك لهما. أنت تهيننا يا إيزيدور . لكني سأؤكد لك الآن أن لك أبا وأما نزيهين وعليك أن تفخر بهما . أليس هذا صحيحا يا بونا؟

بونا : بلى . يا جيوستو، فكلامك صادق.

جيوستو : إلا أني عوضي أن أتمادى في تقديم براهين غير مجدية، سأضعك يا إيزيدور أمام الوقائع. لن أبرىء نفسي وسأكتفي بوصف يوم نموذجي في حياة أبويك.

بونا : صدقت يا جيوستو ، يوم نموذجي. أنصت الى أبيك يا إيزيدور أنصت إليه جيدا.

جيوستو : إذن فلنبدأ يا إيزيدور من الصباح. الساعة الآن تشير الى الثامنة، وأبواك مازالا نائمين. لماذا ينامان كثيرا؟ لأنهما ينامان فوق سرير «السماء السابعة» الذي لا يضاهي بنعومته ورخاوته وتماسكه والعالم أجمع يعرفه بفضل الاعلان الاشهاري الذي نرى فيه شابا أنيقا يسأل عن منوم في إحدى الصيدليات فيقول له الصيدلي: «لا داعي للمنوم، يكفيك سرير «السماء السابعة» وما هو شعار هذا الاعلان يا بونا؟

بونا : «سرير السعادة».

جيوستو : ونحن ننام على هذا السرير المغلف بغطاء «بولاريس» الخفيف كريشة والدافىء كموقد. بونا، صفي لإيزيدور الملحق الاشهاري لغطاء «بولاريس».

بونا : ثمة فتاة عارية تتفسح برشاقة في طبيعة شمالية وسط الدببة وأهالي الاسكيمو ، وبعض الانصداعات الجليدية، وحبيبات الثلج وعلى كتفيها غطاء «بولاريس».

جيوستو. وصف أمين أما مفتاح الصورة فهو: «كرسوا حياتكم لبولاريس» إذن فنحن يا إيزيدور نرفع الغطاء الخفيف في الهواء ، وننزل من سرير «السماء السابعة» ثم ننهض ونحن نرتدي المنامة، بونا ، ماذا سنقول لإيزيدور عن منامتينا؟

بونا : إنهما منامتان من القطن الناعم من طراز «المسرنم»[1] في ملحقهما الاشهاري نرى فتاة جميلة ترتدي المنامة وهي تمشي بذراعين مفتوحين على شفير الهاوية وفي خلفية الصورة مجموعة من السقوف وقطط في ذروة العشق وبدر مكتمل.. ومفتاح الاعلان يؤكد أن «المنامة تقاوم الأرق».

جيوستو : لكن من أخرجنا من ذلك السبات العميق الذي كنا نرتدي فيه منامة «المسرنم» ونستمتع بغطاء «بولاريس» فوق سرير «السماء السابعة» ؟ إنه جرس منبه يحمل علامة «زغردة الشيطان» وهو غاية في الجودة ، ولاشك أنك سمعت عنه يا إيزيدور بفضل صورته الاشهارية التي يظهر فيها منبه موضوع فوق طاولة مزخرفة بأعلى مدفن مصري وحولها موميأوات تقف خارج توابيتها الحجرية وهي تلتحف بشرائط البردي. وماذا يقول الشعار يا بونا؟

بونا : «منبه واحد يكفي لايقاظ أسرة بأكملها».

جيوستو : وهكذا يهرع أبوك وأمك فرحين غير مباليين ، كطفلين صغيرين، الى الحمام ثم يتعريان ويستسلمان لمتعة الاستحمام. لماذا يا إيزيدور تغمر السعادة قلب أبيك وأمك منذ الصباح؟ ولماذا يغنيان ويضحكان ويصخبان تحت زخات الماء الفوار؟

بونا : أجل ، لماذا يا إيزيدور؟

جيوستو لأنهما سيجدان في الحمام مستحضرين رائعين صابون «الزن».. وشعاره المكتوب بحروف شرقية على صورة لبركان فوجي . يا ما يقول : «الزن للروح . لكن الزن للجسد قبل كل شيء»..ومعجون الاسنان «هيروشيما» المعجون النووي الذي نرى في ملصقه طبيب أسنان يرتدي وزرة بيضاء ويتكيء بمرفقيه على النافذة وأمامه سهل مخرب وسحابة الانفجار الذري الشهيرة معلقة في الأفق وفي مقدمة الصورة أنبوب ضخم ينبجس منه ثعبان ملتو من معجون الاسنان الوردي. والآن سيرتدي أبواك ثيابهما يا إيزيدور، فلنبدأ بأمك ـ ماذا ستلبسين يا بونا ؟

بونا : ملابس «مقصورة العمل».

جيوستو : الملابس المفضلة منذ أكثر من قرن لجودتها ، صفي لنا يا بونا هذه الثياب صفيها لإيزيدور كي يدرك أنه ليس من حقه أن يلوم أمه.

بونا : هناك أولا التبان الأسود الوردي المخرم الذي يحمل علامة «كوليج» وشعاره: «التبان الذي يستر المكشوف» ويتضمن إعلانه الاشهاري رسما كبيرا لعانة أنثوية تبدو واضحة من خلال تبان «كوليج». ثم سأرتدي رافعة نهدين آلية من نوع «طالب داخلي». وكما يلاحظ في الصورة الاشهارية فإن أدنى حركة تكفي للتحرر منها، وهي تمتد نحو الأعلى وتتيح للنهد أن ينفجر عبر فجوة سائبة.

ومفتاح الاعلان هو: «رافعة نهدين تنحل من تلقاء نفسها». بعد ذلك أضع مشهد «التلميذة» الذي نرى في ملصقه مشدا موضوعا فوق بعض الكتب وحقيبة ودفتر أو دفترين ومقبض أقلام ومحبرة وشعاره: «المشد الذي يدله المحبين».

جيوستو: حسنا يا بونا. أما أنا فإني أرتدي ملابس «المدير». واعلانه الاشهاري يبين بجلاء معنى هذه العلامة حيث نرى رجلا ناضجا وحازما، ذا وجه أمرد. يقف وسط مكتب عصري وهو يصدر بعض التعليمات.وماذا يدير يا إيزيدور هذا الرجل الذي يتمتع بنفوذ مطلق؟

بونا: نعم، يا إيزيدور ما ذا يدير؟

جيوستو: كل شيء، من مصنع الطائرات حتى تجارة المخدرات مستغنيا عن كل أهلية، كما يؤكد ذلك بيان الصورة: «اللباس هو الذي يخلق المدير». لكن لنعد إليك يا بونا، فقد تركناك برافعة النهدين والمشد والتبان. ماذا سترتدين إذن مع هذه الملابس الداخلية؟

بونا: سأرتدي الفستان الصغير «فستان الجيب».

جيوستو: وجملته الاشهارية معروفة جدا: «لا يرى لكنه موجود».

بونا: وفي الملصق نرى فتاة حلوة في ثلاثة أوضاع متتالية: في الوضع الأول تبدو عارية وهي تسحب الفستان بحركة بشوش من حقيبة يدها وفي الوضع الثاني تبدو داخل الفستان، بعد ذلك تتعرى من جديد وتعيد الفستان الى الحقيبة بنفس الحركة المرحة.

جيوستو: وما نوع الأحذية التي ننتعل يا بونا؟

بونا: أحذية الريح.

جيوستو: «الحذاء الذي يمشي وحده».

بونا: والكل يعرف إعلانه الذي يعرض امرأة ورجلا وطفلا يرتدون احذية جميلة لكننا لا نرى إلا عراقيبهم والأحذية وحدها تعبر ممر المشاة فيما يطل سائقو السيارات الواقفة أمام الضوء الأحمر وهم يحدقون في الأحذية العابرة بعيون جاحظة من فرط الاعجاب.

جيوستو: والآن يا إيزيدور وقد ارتدى أبواك ملابسهما لم يبق لهما الا ان يخرجا لمواجهة الحياة تحميهما وتقودهما أفضل المنتجات.

بونا: ثم نخرج لكن لماذا تكبر سعادتنا حين نكون في الخارج يا جيوستو؟

جيوستو: لأن هناك سيارة من نوع«يوفنتوس» تنتظرنا في الخارج.

بونا «سيارة بربيع العمر».

جيوستو: هذا هو الشعار المكتوب على صورة تتألق فيها سيارة سباق مكشوفة وعلى متنها رجل وامرأة في عز الشباب وهي تندفع بسرعة فائقة، والمرأة الحسناء تبتسم وشعرها يتطاير في الهواء وبجانبها رجل قوي، سليم البنية، والتفاؤل يكسو محياه. انها الصورة التي تعكس السعادة والحيوية والفرح، ونحن يا إيزيدور نسعى الى التقيد بها.

بونا: نعم، يا ايزيدور، فمنذ اللحظة التي يقتحم فيها ابواك العالم لا يكتفيان باستعمال افضل المنتجات. بل يكرسان حياتهما لها ويكدان من اجل الامتثال لآداب السلوك، التي تنص عليها الصور والشعارات الاشهارية، ضمنيا او بشكل صريح.

جيوستو: قديما، يا ايزيدور، كنا نقتدي بالوصايا العشر، اما اليوم فان لدينا اعلانات تحث على الاستهلاك.

بونا: بالضبط، فنحن نكرس حياتنا للمستحضرات ونتصرف وفق المعايير التي تمليها علينا.

جيوستو: ذلك ان صناعة الاغذية، مثلا، تتطلب منا ان نهب انفسنا للاسرة، لاننا حين نكون داخل الاسرة نستهلك الاطعمة بنهم. من هنا ينبع ذلك الاجلال الذي نكنه للحنان العائلي. وانت تعرف أن الصناعة السينمائية تريدنا أن نكون دمويين وفاسقين، ومعظم الافلام ترتكز على الجريمة والشبق. ونحن نكد، عن طيب خاطر، لتعويض الفضائل العائلية - التي تنصحنا بها الصناعة الغذائية - بالدعارة والعنف اللذين تمتدحهما الصناعة السينمائية. نحن يا ايزيدور نقدر صناعة السيارات التي تقتضي منا التهور، وصناعة الكراسي والارائك والاسرة التي تغرينا بالكسل، وصناعة الخمور والمشروبات الروحية العذبة التي تريدنا ان نكون كحوليين، وصناعة التبغ السرطانية، وصناعة لوازم الدفن التي تشتهي موتنا.

بونا: لا ترهق نفسك ياجيوستو. ايزيدور يعرف هذه الاشياء جيدا، ويعرف ايضا انه بدون اشهار لن يشعر انسان العصر الحديث بالامان والاستقرار ولن يتذوق الجمال ابدا.

جيوستو: ها نحن — الاثنين — نركب سيارة «يوفنتوس» باسمين، سعيدين، في اوج الصبا، ونمضي متألقين صوب محطة البنزين، لان خزان سيارتنا فارغ. لماذا يا ايزيدور كل هذه السعادة

وهذه البسمات؟ لان البنزين الذي سنملأ به الخزان من الصنف الممتاز «اخيل» وشعاره الشهير: «ضعوا سلحفاة في محرك سيارتكم» مستوحى من المغالطة القديمة التي تقول بان السلحفاة اسرع من اسرع ابناء «تيطس»[٢]، سجل يا ايزيدور ، هذا النموذج الرائع لشعار مستعار من الثقافة.

بونا: بفضل الاشهار استطاع الانسان ان يخلق الاشياء الجميلة، به ينتعش كل شيء وينبعث ويسترد عافيته. الاشهار ، يا ايزيدور ، يتيح للبشرية ان تعيش تاريخها الخاص مرة ثانية.

جيوستو: ها نحن قد وصلنا الى محطة البنزين نشيطين مرنين ، والبهجة تشع من كياننا كله، وعمال المحطة ينظفون زجاج السيارة ويزودوننا بالماء وزيت الفرامل والبنزين على ايقاع رقصة الباليه. سجل يا ايزيدور ارجوك، اننا في كل ذلك نمتثل ـ نحن وعمال المحطة ـ للاعلان الاشهاري الذي يدعونا لاستهلاك بنزين «اخيل».

بونا: ونؤدي الثمن ، ثم نذهب ، نعم يا ايزيدور ، نمضي والفرحة تغمر قلبنا، لاننا نعرف ان ثلاثين لترا من بنزين «أخيل» تملأ خزان سيارتنا.

جيوستو: نمضي في الحال الى السوق الممتاز، يا ايزيدور ، فتشتري امك بضائع «غرغنتويا» [٣] الرائعة، هل تتذكر يا ايزيدور لوحتها الاشهارية المتميزة حيث نرى امرأة أنيقة تبتاع بعض الحاجيات من السوق الممتاز، وحين يقدم لها البائع الوسيم احدى العلب تشير الى رف آخر صارخة: «لا ، هيتي غرغنتويا من فضلك!» وعلى هذا الرف نرى جميع انواع «غرغنتويا» من الطماطم الى المقدونية. والاعلان يحمل الشعار البراق «من التراب الى العلبة». وما نوع الزيت المفضل لديك يابونا؟

بونا: زيت «القلعة».

جيوستو: آه ، انه ذائع الصيت بفضل ذلك الملصق اللذيذ الذي نرى فيه أسوار قلعة قروسطية يقتحمها جنود يتسلقون السلالم ، فيما يدافع عنها جنود آخرون يفرغون الزيت الساخن على العدو، لكن المنقضين عوض ان يصرخوا من آلام الحروق يتذوقون الزيت باطراف اصابعهم وهم يهتفون: «أوه، انه زيت القلعة».

بونا: «الزيت الذي يبعث الشباب».

جيوستو: اجل ياحبيبتي. فأنت تشترين زيت «القلعة» وجبن «كممبيرا» الممتاز.

بونا: ثم ابتاع سباغيتي «الحقيقة».

جيوستو: «ما يصلح للمعدة يصلح للدماغ ايضا».

بونا: معكرونة رائعة ترتبط صورتها بصورة الحنان. فيها تظهر ام في غاية السعادة تضع فوق المائدة حسائية مملوءة بالسباغيتي، والاب واطفاله الاربعة يمسكون بالشوكات متأهبين لالتهام العجائن اللذيذة وهم يتلمظون وعيونهم جاحظة.

جيوستو: وبعد ان نشتري كل ما نحتاج اليه، نعود الى البيت. وانسل الى مكتبي كي اصرف بعض الامور الروتينية. اما امك فانها ترتدي وزرة صغيرة وتذهب الى المطبخ لتعد الطعام.

بونا: كما يوصينا بذلك اعلان مواقد الطبخ «فيزوف»[٤] وشعاره المعروف: «عليك باستعمال فيزوف سواء أكنت طباخة ام طباخا».

جيوستو: لقد انتهت امك من الطبخ يا ايزيدور. لا داعي للقول ان المواد الجيدة لا يمكن ان تضمن سوى غذاء شهي. وها نحن الآن جالسان امام اواني «اورفيوس»[٥] الشهيرة.

بونا: لن تملوا ابدا ادوات «اورفيوس».

جيوستو: وعندما ننهي الاكل ، يا ايزيدور ، ترفع امك الاطباق عن المائدة. وتتحرك غسالة الاواني التي تحمل نفس علامة الثلاجة والخالطة وآلة الغسيل «عمل» وتستفيد من نفس الاشهار المقتضب: (بالـ«عمل» أعمل). والحقيقة انه شعار صادق، فغسالة الاواني «تعمل» بدون عون احد. وبعد دقيقة او دقيقتين تقف امك ذاهلة امام هذا العرض الممتع الذي تغسل فيه الصحون وتنشف بطريقة مثالية، ثم تحل وزرتها وتلحق بأبيك في غرفة النوم لتنعم بقيلولة قصيرة.

بونا: ان اباك وامك يستريحان، يا ايزيدور، لكن ابويك ما زالا يتمتعان بالشباب لانهما لا يستعملان المواد، التي تحافظ على الشباب وتضمن الخلود ، عبثا. اذن فلا عجب ان ينخرطا في الجماع عوض ان يستريحا. لكنهما قبل ان يستسلما لنشوة العناق يحترسان من نسيان الكيس الواقي «غاتا برشا»[٦].

جيوستو: الكيس المعروف بصورته المؤثرة التي نرى فيها طفلا يتوسل الى امه الشابة اللطيفة قائلا: «لا يا امي، لا تستعملي غاتا برشا، اريد أخا صغيرا».

بونا: بعد الجماع يدخن ابواك سيجارة «الابطال» الامريكية الصنع، المزودة بمصفاة الهروين الشهيرة التي تزيل النيكوتين، لكنها تحتوي على نسبة قليلة من المخدر، وعندما يدخن ابوك وامك سيجارتين او ثلاثا يلجان عالم الخبل الساحر، ثم يستعدان للذهاب

الى السينما. ومن بين كل الافلام المعروضة لا يختاران الا فيلما امريكيا من انتاج شركة «الحمار الذهبي».

جيوستو: وهي شركة امريكية شعارها الاشهاري عبارة عن حمير وديع، يتفرس في وجوه المتفرجين ثم يرفع خرطومه ليصدر نهيق حب لا ينتهي.

بونا: نهيق يزرع الغبطة في اوصال ابويك اللذين يلوذان بكرسييهما، ويستعدان لمشاهدة فيلم لاشك انه سيحرك اعمق المشاعر.

جيوستو: لأن أبويك، يا إيزيدور ساديان وماسونيان مثل كل الناس، لا اقل ولا اكثر.

بونا: والنهيق في الاصل استهلال لمغامرات «الجلاد جاك».

جيوستو: تماما، يا ايزيدور، انه فيلم عن اللص السادي الذي يتسلل ليلا الى المنازل مسلحا بسوط، يهاجم النساء ويقيدهن ثم يعريهن ويجلدهن بفظاظة، حتى تكل يده، ومثل هذه الافلام، يا ولدي العزيز، تتيح لنا ان نرى على الشاشة أجمل الارداف. علاوة على ذلك هناك تسلية اخرى مفضلة لدى ابويك، هي الجلوس في هدوء امام التليفزيون وقت الظهيرة. وفي هذه الحالة لا يمضيان وقت الفراغ في مشاهدة الجلاد جاك،بل في الاستمتاع بالمطربين المعروفين اللذين لا يضاهيهما أحد وهما: «بوبا بابينو وجيجي مامينا».

بونا. والحقيقة ان ابويك ليسا ساديين وماسونيين بل عاطفيين ايضا. والثنائي «بوبا وجيجي» يقدم نغمين خالدين: «أفكر فيك لكني اتجنبك» و«نظرت اليك غير انك لم تلحظ ذلك». وهما اغنيتان تستجيبان تماما لحاجيات البشرية.

جيوستو: وكيف ننهي نهارنا يابونا؟

بونا: نتعشى ثم نخرج الى الحانة او الى علبة ليلية عصرية.

جيوستو: لكن ابويك، يا ايزيدور، لا يذهبان الى هذه الاماكن كي يقلدا ابطال الاشهار بل ليندمجا بهم اندماجا كليا.

بونا. تذكر يا ايزيدور اشهار ويسكي «انجلترا القديمة».

جيوستو: تلك الحانة التي تغمرها اضواء خافتة، وقنينات النبيذ العذب، والنادل الاربعيني القوي بوجهه الذي يشع وسامة ووقارا، والمبسط المصنوع من النحاس والخشب اللامع. والزبونان الجاثمان فوق منضدتين خفيفتين وحدهما وجها لوجه يتبادلان النظرات والبسمات.

بونا: هذان الزبونان اللذان يحتلان الملصق الاشهاري هما ابواك يا ايزيدور، هكذا يحصل التماهي المطلق. اصير انا «هي» وابوك «هو». ونحن سعيدان بوجودنا في هذا الجو الحميمي المتميز الذي يسوده هدوء ارستقراطي، كل واحد منا يرفع كأسا مملوءة بسائل عنبري تسبح فيه قطع الثلج، اما شعار الاعلان فهو، «روحان وكأس واحدة».

جيوستو: على هذا المنوال ياايزيدور نقضي نهارنا، وكما ترى فان صناعتنا تفكر في كل شيء. وليست هناك في الحياة لحظة بدون مستحضر صناعي مناسب، مطلق النفوذ، لا تشوبه شائبة. والاشهار على استعداد دائم لتذكيرنا بأن حياتنا ينبغي ان تخلو من لحظات الفراغ.

بونا: تعني، الا تفتقر الى المنتجات الصناعية الكافية.

جيوستو: والآن يا ايزيدور تعمق جيدا في هذا اليوم، تفحصه كما يحلو لك، فلن تعثر فيه على شيء لا يقتدى به. ان موقفك يا ايزيدور يوحي بأن أبويك يستحقان اللوم. والحقيقة عكس ذلك، فقد تدارك ابوك وامك كل امر، وهما الآن ينعمان براحة البال. لانهما لم يشتريا في حياتهما الا افضل السلع التي تصنعها ارقى المصانع، وظلا يمتثلان باستمرار للمعايير الاخلاقية التي يبثها الاشهار.

بونا: هل فهمت يا ايزيدور؟ نحن لم نقترف ما يبعث على الخجل، لا شيء على الاطلاق، والآن قل لنا، على الاقل، ما هو مأخذك علينا.

جيوستو: تكلم يا ايزيدور انها فرصتك الاخيرة. (في هذه اللحظة ينهض ايزيدور مرتديا ملابس البيتنيك ويهم بالخروج، ثم يلتفت عند العتبة).

ايزيدور: اللعنة!

جيوستو: ماذا تقول ياايزيدور؟

ايزيدور. اللعنة! (ينسحب)

بونا: ابق يا ايزيدور. لماذا يا ايزيدور؟ لماذا؟

اشارات:

* ايزيدور هو الاسم الشخصي للكاتب الشهير الملقب بالكونت لوتريامون الذي الف كتابه الفذ «اناشيد مالدورور» وهو في سن التاسعة عشرة. هل يتعلق امر التسمية، هنا، بصدفة ما ام باختيار مقصود؟

١ ـ السائر في النوم.

٢ ـ الحورية التي تزوجت بليوس وانجبت منه البطل الطروادي الخالد «أشيل».

٣ ـ نسبة الى العملاق الاكول «غرغنتويا».

٤ ـ نسبة الى البركان الايطالي «فيزوف».

٥ ـ ابن ربة الفن «كاليوبي»، وهو شاعر وموسيقي بارع علمه ابولو العزف على القيثارة حتى صارت موسيقاه تحرك الآلهة والناس والحجارة.

٦ ـ Gutta - Percha = مادة شبيهة بالمطاط تستخرج من بعض الاشجار

المسرحي العربي : جواد الاسدي
أحاول تفكيك بيت النص ، وخلع أعمدة التمثيل الميت



حاوره:
يوسف ابولوز *

● لا يعتمد المخرج المسرحي المتميز جواد الاسدي على خلق حالة مسرحية تهييجية حركية ونافذة في حدتها ولذعها من خلال شخوصه وادواته واسلوبه الجمالي الفذ.. لا يعتمد على ذلك وحسب بل يسعى دائما الى نقل الحياة برمتها من خارج المسرح وتجسيدها على الخشبة ، او يحدث العكس احيانا ، كأن ، ينقل الحياة في المسرح الى الخارج .. الى الحياة ، وهو في عملية الاخراج لا يقف في هذا الموقف التخصصي الواحد في العمل المسرحي ، بمعنى ، انه عندما يخرج العمل فهو يقوم بأكثر من عملية الاخراج.. طيلة ذات الوقت يتحول الى الكثر من كائن .. كاتب ، موسيقي .. ممثل ، مشاهد ، مستمع، وربما اكثر من ذلك .. ومن يشتغل في ورشة الاسدي عليه دائما وابدا ان يتحمل نزقه وهياجه وعنفه ، وفي الوقت نفسه ، عليه ان يتحمل قسوة الحنان فيه.. ينقل الاسدي شهواته الى الخشبة ، وكذلك تصيب عدواه كل فريقه وكل رفاقه على الخشبة الى درجة ان يتحول هذا الفريق الى مجموعة من القتلى او القرابين ولكنه سرعان ما يضيء لهم شمعة ويأخذهم من طوافهم المجنون بين العتمة والضوء الى شعلة من النهار الذي لابد منه .. النهار الذي يبحث عنه مسرح الاسدي. وعدا ذلك هو حلم طويل يسعى الى تطويق الليل وحصار الالم المقدس الذي ينجزه العمل المسرحي لحظة بلحظة امام جمهور يبدو مأخوذا بما يحصل في العرض ، او مأخوذا بما يحصل في نفوس هذا الجمهور الذي يعرف فجأة ان المسرح هو «اللامستور»، وان التمثيل هو جزء من الحياة. كذلك هو جزء من هذه المرآة الكبيرة جدا والتي لا تصدق احيانا الا بتهشيمها واعادة صقلها من جديد.

● استطاعت تجربة الاسدي المسرحية ان تمثل الحنين والحب والغربة، واستطاعت تجربته القبض على الممكنات التي مازالت في حوزة انسان مطحون بالمعاناة ، ومع ذلك هو انسان غير مكسور لانه على خشبة حياته وعلى خشبة موته يصرخ دائما: المجد للحياة..

★ كاتب من الاردن.

● جواد الاسدي عاشق كبير للمسرح . ومن دون فضائه هذا، تراه لا يعالجه شيء آخر الا الصمت ، ولانه يكره الصمت ولا يعتبره فضيلة فانه دائم العيش في الفن .. في اللغة المشتعلة بضوء ذهبي دائما.. في القصيدة ، في العبارة التي هي موقف وشهوة وانتظار ورحيل دائم الى محطات مغسولة بمطر لا يشبه الا ذاته.

● هنا حوار مع جواد الاسدي يشعل الذاكرة ويشعل النار من بعيد. لا نقترب هنا كثيرا من المسرح ، ويبدو حوارنا وكأنه يدور على اطراف المسرح ، خوفا من الدخول الى عتمات اخرى كثيرة تتطلب ان نكون اكثر قسوة مع انفسنا اولا.. وعلى اي حال ثمة في الحوار الكثير من الشعر. والقليل من التنظير. وهذا في حد ذاته مسرة اخرى، فالمسرح يشاهد اكثر مما يعالج بالنظرية، تماما، كالقصيدة التي تتسرب الى رمل الروح من دون مساءلة او اي اعتبارات اخرى. ولكننا في النهاية سنكون مسحوبين الى داخل مسرح جواد الاسدي حتى ولو كنا معه على اطراف مسرحه.

● اسمك مرتبط بالمسرح الفلسطيني.. مرتبط بتلك الخشبة التي تشتعل فيها النار او تشتعل حولها وعلى اطرافها منذ اكثر من ٤٠ عاما ، فكيف تنظر للمسرح الفلسطيني الآن، ما الذي ينقصه، وما الذي تقوله من اجل مسرح فلسطيني اكثر فاعلية؟

* الاسدي: كأنما صورة المنفى والاقتلاعات المزمنة صنعت عندي الانتماء الطهراني للمقدس الذي سيج ارواحنا وسنواتنا التالية، دون ان ادري وبدون قصد مسبق دخلت في ملكوت المسرح من باب المنفى الآخر كي اظل امجد مرايا الحريق الابدية، في توحد صلواتي ومع طقوسية نيرانية ربطت عنقي بعنق فلسطين ، ارتديت جبتها ولهثت في مخيماتها وكتبت اسمها على رأس القصيدة الساحرة ، حاولت وبشغف ان اتقدم بحذر كي انفض عن المسرح الفلسطيني غبار الصراخ واللهاث خلف الخطاب المظلل، بنيت نور الشخصية في الظل البعيد ، صبرا على رأسي وشاتيلا في قلبي ، الحريق مظلتي والمضي في سفينة الخراب قدري الصلب المعدني ، منحت الممثلين أقصى ما لدي من حسرة ودمع ، في البروفات وبعدها ثم قبلها كنا نغرف من يوم القيامة قواميسنا ومفرداتنا ، فلسطين تتقدم مثل هودج عاصف في دنيا تعيش على الانفصام الابدي بين التوق للحب والحب موتا من جهة ثانية ، فلسطين المعشوقة نهارا تغتصب في ليالي الوحشة، والمسرح الذي ننشد هو بيان الوحشة والاغتصاب ، القدس عروس قواربنا ، القدس قداس القوس ، القدس عروس خناجرنا ، القدس محطتنا ، القدس وحيدتنا ، القدس ترملنا ، ارملة قدس الروح ، في المسرح دائما نتوق لاستنهاض المدينة الفاضلة المؤجلة ، او تبشر الصلوات من اجل الركوع للحرية الأم ، ليس ما يدل على الازدهار المسرحي ، كأنما المسرح صار محطة انتظار للمخبولين النشاز ، الركاكة والرطانة ، والتسفيه والتخبط في مربع الابتذال والفكاهة العاهرة ، كل هذا اصبح يشكل السمة الجوهرية لصورة التمسرح والمسرح المقلوب على قفاه. المجد للمقدس المنسي ، المجد للانهيار ، ولعمود النهار الميت اغنيتي اليابسة.

منذ خمسة عشر عاما أحاول عبر عملي مع المسرح الفلسطيني ان افكك بيت النص ثم اخلع اعمدة التمثيل الميت ، الاشارات ودلالاتها المكثفة أرسمها في فنجان قهوتي ثم انفذها في الظل المسرحي ، ليس هناك أي مجد للثبات ، ولا ركيزة للرنين اللفظي الخطابي ، ولا أي توق لابتزاز الجسد، الميلان المركب النحتي غاية من غايات بروفاتي ، المس وثعبان التغير هندسة مشهديتي ، ملاحقة النور الخافت ، والموسيقى الجسدية الروحية صلواتي ، هكذا أحاول العبور لمنح النفس المزيد من اللذة الخشنة ، ما زلت أجلس تلميذا على مصطبة فلسطين ، دائما أخبيء لها وردة من ضوء حر ، ما زلت أجلس على نهر الغصة والحسرة والاحباط كي ارقب ليل السكاكين الطويل الذي يحيل فلسطين الى حفلة من الرايات وروايات المذابح بصمت ، اتفق الجميع عليه ، الخناجر تغرز في ظهر فارس التحرير ، الطلقات تحده من الشمال والعاصفة من الجنوب اما من الشرق والغرب ، غروب مريع ، ليل العرب صار اكثر غربة من غربانهم ، ليل العرب والخيانات الاليفة ، توابيت الايائل في مساء الانتفاضة تتطاير ، بينما الامة كلها غافية على مخدة من رماد ، ما زلت أدفع المسرح الذي اعيش واتنفس نحو هذا الهول المفزع ، إنني أمشي نحو تمجيد الكوفية ثم انوي السفر فيها للمجهول المؤبد.

● هناك خلف الستارة ، حيث رائحة العتمة هي ذاتها رائحة الاقتلاع ، الغياب ، المنافي ، الحب والمرأة، ترى ما هو النص الذي خلف الستارة ولم يتقدم جسور بضع خطوات الى الخشبة نود الامساك عليه هناك في خلوته المستَّرة؟

* الاسدي: منذ ذلك المساء الذي فتحت فيه كتاب القديس غارسيا لوركا ، منحتني (يرما) مسرحيته الساحرة معايشتين ، احداهما في بروفات المسرح والاخرى قبلها او بعدها ، ان هذا الماقبل او المابعد بالنسبة لي هو السياق الاخطر في حلقة القيام بالبروفات ، فالماقبل هو الاستيقاظ على ريش الحمامة التي هبطت على حافة شباكي وهي تحمل على جنحها ندى الفجر، بصحبة الحمامة ومع فيروز الله الصباحية ، احيي ماريا، تلك الفتاة التي كانت تمضي على سطح النص تحمل بين يديها ضوء الحنين المجنح ، ثم اسلط الضوء على فيكتور الذي يتسلل مع ذكورة المساء كي يداعب روح يرما ، اما خوان العقيم فها اني أراه يزدهر في حضرة الجواميس في المزرعة ، يرما عندي مثل ماريانا ، عزاء غرناطة وروحها التي اعدمها جمرها وهي تهفو للحرية وتدق ابواب الدولة ، او لقرع زيفها ، تلك البروفات كتبت لي حياة تفصيلية من لوعة ورغبة وحب عاصف ، مع يرما الباحثة عن ضوء رحمها ، الولد المقدس الذي تنشده ، كان عندي ولد مقدس اسمه كوران ، بصحبة كوران وعلى فراشه

المدمى نبت عذاب يرما وهي تنشد ولدها ، قال لي الدكتور وقتها ، ان ابنك سيلقى مصرعه بعد اربع سنوات ، لان قلبه مذبوح ، وقلادة خصره مقطوعة ، قدماه مشتظية ، وظهره عار الى جنون مريع ، اما ان تحمل طيبه او .. قلت سأحمل طيبه ، حملت ولدي بين ضلوعي ثم ركضت به نحو ست زينب ، ركعت في حضرتها وصرت ارتل ثم انوح واصلي الى الله كي يحمي القصيدة الذهب الذي احمل طيبها ، في تلك الايام بالتحديد كانت بروفات يرما تتغذى من دم ولدي الوليد المسيح المصلوب سلفا، لقد تمادى التوحد الطقوسي الدموي بين قصة يرما وجنوح جسدها للولد وبين طائري الناري الذي سيهوي ، صارت بروفات مميتة، عاصفة ، قاسية وسحرية في آن ، بعد كل بروفة كنت اموت على السرير ، ثمة قسوة مريعة كانت تعصف بي بعد البروفة.. لم يكن الممثلون يعرفون تلك القصة الممزقة ، كأنما اللذة بالاحساس مع يرما وغنائيتها القصائدية وهي تنشد شروق ابنها هي لحظة عذاب خطير تهز روحي وانا انظر الى ابني وهو يموت ببطء ، اي وحشة واي فراق!!.

دائما كان هناك ثمة قرين حقيقي تبتكره الطبيعة المتوحشة كيما تزيد وحشتي ، يومها وخلال ايام بروفاتي على مسرحية «ماريانا لوركا» ايضا جنحت الى قراءة الهيجان ، وهي رواية تسجل بشفافية ساحرة موت لوركا ، على وقع بروفات ماريانا قرأت موت لوركا ، ولعل اخطر ما في مسرحية «ماريا لوركا »هو ان لوركا حقق فيها نبوءته عن طريقة موته ، حقا لقد اطلق الرصاص على لوركا الكاتب الاسباني الرائع بالضبط كما اطلق فونسيكا الشرطي الوغد الرصاص على ماريانا في نهاية المسرحية ، انه شاعر رأى موته على الورق ، شاعر منح بطلة مسرحيته دماءه الحية، حال انتهائي من قراءة الهيجان ، اشهد اني اجهشت بالبكاء ، البكاء الصراخ ، البكاء الجنون ، لا اعرف لماذا انتابني شعور حقيقي برغبة خفية لاعداد هذه الرواية مسرحيا ، حالا طرحت على نفسي السؤال المستعصي ، من سيلعب دور لوركا؟ فتشت بين وجوه الممثلين عن واحد يليق بلعب دور لوركا؟ قلت من هذا القديس والقصيدة والسحر والموسيقى الذي سيجتمع في ممثل واحد؟! مر ببالي ومن باب المداعبة وجه اخي عبدالله الاسدي ، لماذا وجه عبدالله؟ اقسم لم أحزر وقتها السبب الذي جعلني استدعي ابن امي للعب الدور علما بأنه لم يكن لاخي اية صلة بالمسرح ، كان سائق سيارة جسور ومغامر لا تعرف مغامرته حدا ، بعد ارق ليلي عنيف استسلمت لنوم قلق ، ظل وجه اخي يلاحقني ، وضعت اخي في مساحة نص الهيجان وحقا تخيلت انه حل محل لوركا .. وعندما اقتربت النهاية وحان وقت اعدامه رأيت وشاهدت صورة اعدام اخي في لوركا ، كم مت من الفزع ليلتها ، ايها الرب انقذني ، ناديت ، لماذا هذا الامتزاج؟ في اليوم الثاني كلمت الممثلين ورويت لهم الرواية الحلمية الكاملة ثم واصلت العمل على مسرحية ماريانا ، بعد شهر من بروفاتي على المسرحية وصلني نبأ اعدام الستارة المسرحية التي هبطت على جثمان اخي في صراخ حتى الغيبوبة المؤبدة. تمددت على سرير الوحشة ثم دخلت في غيبوبة مفزعة وجدت نفسي بعدها في أحد المستشفيات تطرز جسمي الابر والحمى والذهول.

● ما افق التعاون بينك وبين د. وليد سيف؟

* **الاسدي:** كتب الدكتور وليد سيف مسرحيته التي عنونها بشكل اولي باسم (حريم) التي تقرأ الدكتور بزوايا مركبة تخلط بين المناخ الحكائي التراثي وبين المعاصر في دلالات وإشارات الى منطقة الحلم والقسوة .

يجري الاستعداد لاخراج (حريم) في سياق عرفي عربي ، مع بروفات تحقق للنص معادلا بصريا يعطي للممثل الاولوية المطلقة من حيث الفاعلية والارتجال والبحث في خواص الشخصية المركبة ، لا اريد الحديث عن التجربة قبل الخوض فيها ، ولا انوي الاسترسال في شرح النص مسبقا ، بانتظار تحقيق النص عرضا مع الجمهور العربي.

● كيف تعاملت مع تجربة تمثيل «رأس المملوك جابر» بلغة وممثلين اسبان ، ما الصعوبات وما الجديد في ذلك؟

* **الاسدي:** رأس مملوك سعدالله ونوس على خشبة اسبانية؟! كان هذا بحد ذاته بالنسبة لي نقطة حلم مدهشة احببت خوضها منذ زمن طويل ، ولعل اكثر الاشياء دهشة هو ذلك الامتزاج العذب بين خواص النص العربية وبين ايقاع واحساس الممثل الاسباني ، واجهتني صعوبات خشنة وعنيفة في بداية الامر من حيث التكيف لايقاع حياة ممثلين لم اعرفهم ولم أرهم على المسرح وأجهل طاقاتهم الخلاقة ونزعاتهم المسرحية والانسانية ، لقد تهجيت الحياة ايام البروفات بمتعة وعذاب ، بحب واندهاش ، باندفاع وارتداد ، جلس المترجم الى جانبي ، حاول ان ينقل إحساسي بالنص، جلست المترجم الى جانبهم حاول أن ينقل أحاسيسهم بالنص وبي ، ثمة دهشة كانت تلف الترجمة وردود الافعال ، غرابة اللغة واحتشاد الاشارات والاصوات التي داخلت العربية بالاسبانية ، المسرحية منها والحياتية ، كل هذا منحنا لذة فريدة من نوعها ، تبدأ البروفات في تمام الساعة الثامنة والنصف صباحا ولا تنتهي الا بحدود التاسعة مساء مع استراحة ساعة واحدة للغداء ، مكان البروفة كان يلزمنا للسفر يوميا اكثر من (٤٠) دقيقة جنبا لجنب مع البحر وبصحبته يبدأ الصباح العذب وجنبا لجنب مع البحر نعود في المساء من ساعات عمل صعبة وقاسية ، احب الممثلين النص من ناحيته الشرقية ولكونه نصا مكتنزا بالحكمة واللعب والفنتازيا ، المملوك ، المماليك ، العباسيين ، ونقلة خيال حالم لعصر قديم يعاد تأسيسه على الخشبة المسرحية في ايقاع ولذة ومتعة جديدة يطلق العنان لها ممثلون اسبان ، كل هذا صار مغريا للمنتج ولفرقة مسرح (لاكاسولا الاسبانية).

عالم البروفات على المملوك جابر كانت غنية بالتفاصيل المسرحية

والانسانية ، التعامل مع التمثيل والدخول مع الممثلين في علاقة وجدانية ومسرحية كان هدفي الاول ، ليس من بروفة مهمة بدون حب جارف ، اللغة عرقلتني في بداية الامر ، طائر اللغة مرمرني ، حاولت ثقب جدار اللغة بالقليل من الكلمات الاسبانية التي تهجيت وقعها (بونديا: صباح الخير) ، الممثلون يعرفون منذ الصباح الباكر (صباح الخير) وانا اجيبهم بونديا ، ثم حشد من الكلمات الاخرى ، حب ، حبيبي ، جيد ، رديء ، وقائمة او قاموس الحياة ، الاكل ، الشرب ، والمزيد من النظرات والملامسات الوديعة التي تعوض ثبات اللغة وعجزنا المشترك في الخوض معها ، لم يستطع المترجم اللحاق بي ، كما ان تدفقهم ورغباتهم واسئلتهم النشطة حول الحركة والمعنى والميزانية والافكار والدلالات اربك المترجم الذي حثثناه للتوغل في القاموس اللغوي ، العربي والاسباني ، بعد فترة وجيزة كأنما صرت جزءا من عائلة المسرح ، لقد تجاوزنا الصعوبات القاسية ، تعلم المترجم تسهيل مهمتنا المشتركة ، ادركنا خطط بعضنا ، هضمنا النص ، تلمسوا بحب خطتي الاخراجية ، ثم مضينا بعيدا في الارتجال بعد أن قطعنا شوطا مهما على صعيد تجاوز الصعوبات الجوهرية ، الموسيقي (انجل) الذي سميته الملاك الطاهر كان طاهرا وملاكا في التلاحم مع البروفات ، لقد جلب ادواته الموسيقية ، خصوصا الايقاعية منها وعسكر معنا مما ادى الى منح البروفة طعما رائعا وعنيفا تحركت اجساد الممثلين على ايقاعاته العراقية التي حاولنا كثيرا ان نصهرها في بنية العرض المسرحي (اليسا روث) النيوغرافة التي عملت مع (اليا كازان) اكثر من اربعة اعمال تركت مدريد وقدمت لنا تطريزات عربية مملوكية شرقية على صعيد الديكور والملابس ، ايام العرض تقترب ، مضى على بروفاتنا اكثر من شهرين (١٤ ساعة بروفات في اليوم) لقد بدا واضحا ان الهيكل الاولي للعرض قد تشكل وان ثمة نضوجا صار يدب في جسد العرض المسرحي ، الافتتاح كان في مدينة (الكوي) الاسبانية بحضور (١٢٠٠) متفرج ، خرق العرض العربي روح ووجدان الانسان الاسباني في يوم من سحر واستقبال أخاذ.

● أقمت في الشارقة قبل ٥ سنوات حوالي ٤ شهور وقدمت خلالها «مقهى بو حمدة» فما هي ذكريات المقهى .. ذكريات الشارقة..؟

* الاسدي: قد لا اغالي اذا قلت ان حنيني الى الشارقة ينبع من عشقي لناسها ، فتحت المدينة لي بابها وجذبتني الى حنين اخاذ ثم رنحتني في غرام اخاذ لبس وشاح القصيدة الماس ، اي خورفكان يخرق تلك القوارب المائلة ، المتكئة على جمر الرمل! اي طيور تلك التي كانت تحت ارجلنا نحو موج مبهج ، ومقهى عامرة بالكركرات ومساءات العافية والانثى الذهب ، سيدة الكحل والاسكنجبيل ، اي رب كان يدفع القصيدة للغيبوبة في الشعر الرعوي، أو لمساء الكاكاو.

عائلة مقهى أبو حمدة تبني لنفسها بيتا للنص وتشيد في تلك القاعة الصغيرة اعمدة للضوء ، ليس للممثلين سوى كسر سورة اليقين والسفر في الشك ثم التحليق مع ثعبان الفنتازيا ، امامنا بروفات الاعياد ومسى الاجساد ، امامنا الضحكة المجلجلة والدمعة الصافية ، امامنا نهارات من فضة وتهجي حنين للتمثيل المقدس ، كنا نمشي بدون ضجة ، العرق ينزل من اجسادنا في همسات داخلية عميقة ، النيران مصطبتنا وانتظار التفجر ، كنا نستدعي الشخصيات المسرحية الى مربع اللعب ، ثم نهومها او ننومها ، نطير بها ونهجع في السكوت المرير ، ليس عندنا اي ادعاء ولا رغبة في التفاوض مع النرجسية ، كل ما لدينا ، فوانيس للمضي في الضوء ، وصلاة ثم تبتل مع التقمص والتجسيد ، النقاء والطهرانية في البروفات زوادتنا ، في تلك المساحة الطيبة كان الممثلون ينبتون ريش قلبهم وينحتون الممثل التواق للعزف في سيمفونية المسرح المقدس ، انني ادرك الآن معنى اولئك الممثلين الحالمين واعرف بياض روح النيوغراف ، كما اني اتذكر تلك الجنية الساحرة التي كانت تقرفص في المسرح كي تسجل ذكرياتنا وصيرورة بروفاتنا ، اعرف ايضا نهار الطيب لكل من كان يحيط بنا من اوفياء شاركوا في التجربة وعمروها بالصدق والحب. هذه هي عائلة الشارقة المسرحية ، خرز من الجنة.

● تعتمد في الغالب على جسد مسرحي جديد ، كيف ترصده ، كيف تقدمه ، وما هي تلك الحدقة التي من خلالها يمكن مراقبة هذا الجسد الجديد؟

* الاسدي: اتوق بشغف لاستنباط النهار الكريستالي من عتمة الجسد ، في عتمة الجسد يسكن طائر التقمص والعذاب الفذ والمزيد من السببي التراجيدي او الفكاهة المرة العفيفة ، في ذلك السرداب ، تتغذى الروح من جلجلة النيران والوحشة ، في تلك القارة البعيدة ، اردنا ان نطلي الوجوه باليانسون والاصباغ كي ندفع المهرج المخبول بالحكمة لليقظة ، لهذا الجسد اعمدة ضوء اسميها ملكوت الاصابع ، في هذا الجسد قارورة خمر الاجنحة المرفرفة اسميها العيون ، لهذا الجسد شجرة اسميها العمود الفقري ، على سطح هذا الجسد تنام الحشائش والمراكب الصغيرة والمواويل والمزيد من الخيام والارغفة والعطش ، على المسرح اطلق مدفع الجسد للتثاؤب او للنواح ، على المسرح يميل الجسد لاستنطاق فتوته كي يعيد الاعتبار لدورها النحتي التقمصي الشعري الاخاذ ، في جسد الممثل تكتنز الخيول والقبائل ، الطوفان ايضا يخبيء نفسه بين ثنايات الاجساد ، للاصبع عين وقلب وروح ، للعين اصبع وفم واقدام ، للقدم جبهة ورقبة وانف ، في كل عضو من اعضاء الجسد تكتنز عناوين الجسد الاخرى ، وفي كل عنوان من عناوين الجسد ثمة امكانية لاعادة خلق المهمات والذهاب الى ما بعد الحدود ، الى ما بعد الاعتياد ، الى ما بعد اللغة ، اي الابحار نحو الملكوت المخبوء ،

غير المعلن والمكرس ، بمعنى آخر ان الجسد احتمال لم تفتح ابوابه ، ومحطة مشرعة لفتح الكتاب المحرم ونبش الاسئلة المحظورة هذه هي ترتيلة الجسد في محراب المنحوت المسرحي ، هذه هي عين الجسد التي تسلط الضوء على روح الجسد .. هذه هي التعويذة للمسرح المسوس.

● في كتابك «مرايا مريم» كيف تنظر الى الصلة الروحية بين القصيدة والمسرحية وبخاصة انك تنطوي في الصميم على روح شاعر وهذا ينعكس على اختيارك للنصوص وللممثلين معا؟

* الاسدي: كتاب النثر ستتصدره فاطمة امي ، وجدانياته ستكون حفلة المنافي وقافلة الذكريات المتنكرة في ازياء الموتى والمندثرين في قبة العباءات الكربلائية ، حاولت ان اعطي لنفسي في هذا الكتاب فرصة التناوب بين البروفة وانعكاسها على ما بعدها ، بعد البروفة دائما كنت احس باللوعة لفقدان ناري لم تتسع له المساحة المسرحية ولا الممثلون ولا صورة النص ، لهذا فان جذور كتاب النثر اتت من اجل ديالوج المشقة في انتظار المعشوقة الام ، او الحبيبة المدينة، او طوفان الرايات والنقر والنواح المبكر ، انه مسرح من نوع آخر يطلق نذوره ممثل صار القاسم المشترك الاعظم لكل العروض المسرحية التي لم تتسع له، لهذا صار الكتاب ممثلي في الخلوة المنشودة التائهة في قبة السكوت امام مرآة النبيذ والعربدة والاشارات ومكاشفة النفس في السر ، كل هذا الذي لا تتسع له سوى المرايا التي تجذبك دائما للبوح والمجاهرة في خلوة فجر مدنسة ، هناك على مقربة من بار يسكنه المشعوذون تنبت مفردات النص هناك في جوف الاسطبل على مقربة من الخيول الذبيحة المصلوبة علنا امام بكاء السائس، هناك في فترات صمت الممثل الذي اسس سلطته فوق الخشبة مع حشود من جماهير مبهورة ينتابها نزوع نحو اللطم والتهشيم. كل هذا وسواه قدم له مسودة الكلام في البياض الملطخ بالوحل.

● بين الخشبة والخشبة هناك نقطة سرية مختبئة في مكان ما من فضائل المسرحي ، فما هي خشبة جواد الاسدي؟ واين تكمن مخاوفه او يكمن خوفه؟

* الاسدي: الموت بعد انفضاض الجمهور الموت في انسدال الستار على العرض.

الموت في نوم الممثلين ومغادرتهم للشخصيات التي لعبوها فوق الخشبة .
موت الاسرة وهي تودع ضوء المسرح
موت حفيف الكراسي وهي تموء وحيدة في ليل مدلهم بعد وحشة الحشود.
موت البروجوكتور الذكر
موت البروجوكتور الانثى
وحدانية العشاء الاخير
وحشة الطاولة
انهيار الابواب
سقوط السقف في تصفيق الجمهور
انتظار الانثى الخاشعة
الفقدان تحت مظلة الزوجة المسافرة
انهيار الفرات على الاجساد المشبعة بالعطش
لهاث دجلة الى سريري الليلي
الريح التي تجرف قميصي ثم تطيره من شباك ركبك..
احمر شفاه الانثى
خجل الانثى.. الاراجيل

ثعبان الدور المسرحي ، غزالة اوفيليا ، قميص نوم جولييت، والمزيد من الطرق المظللة التي تؤدي الى سكة جديدة تجذب القطار المميت في حفلة السكاكين الطويلة.

● تعتمد في الاخراج على مبدأ «التهييج» ان جاز الوصف ، فأنت تهيج الممثل . تهيج النص، تهيج المسرح كله ، وذلك احدى دعائم ستراتنيل المسرحية فماذا تقول حول ذلك؟

* الاسدي : ارى خشبة المسرح باعتبارها طاولة تضع البشرية عليها كل ما يتيسر من الحريق والمؤامرات والخيانات البشعة ، طاولة تجذب المخلوقات المسرحية كي تقذف بكل ما في جوفها من المدنس والحرام ، طاولة تؤبد للارتقاء الانساني للمضي في مشروع المجد المنتظر للانسان الينبوعي ، الصوفي .. الطهراني، انسان الساعة المترفع على الدناءة، وابتكار الجريمة ، انسان القصيدة ، انسان العزف ، انسان الحرية المشتهاة، انسان الطيران والزغردة في الفيافي من اجل هذا الانسان المرتجى تبدو سفرة التهييج مع الممثل ضرورية من اجل غرسه في صفر الزمن ومنحه وسام الوقوف على الخشبة ، ثم اعطائه فرصة الحياة المركبة مع كل الشخصيات التي يلعبها ، ان تهييج الممثل يعني ان تنبش روحه ووجدانه وعقله كي يوغل في المساحة المسرحية الملغومة لطرح سؤال السلطة وكشف عورتها ، للبحث في عذاب الارغفة وفقدانها ، للتفتيش عن الحرية وسجونها، غوغول ، جينجوف وبوشكين وشكسبير وبيرانديللو وحفلة النصوص التي تؤرخ مجد الانسان هي سلة الممثل وفاكهة جنته ، على المسرح ان يثير اسئلة القهر ويكتب بيان فضيح الطغيان وبؤس قاعدة للجمال والمعرفة في سياق عرض مسرح كرنفالي ، على المسرح ان يتهجى روح القصيدة ومنابت المتعة واللذة ، على المسرح ان يعزف معزوفة الاداء المسرحي عبر الممثل المقدس ، فضاء المسرح سريانية نص مركب وعذاب ممثل ، ولذة مخرج ، فضاء المسرح كتاب المكان ، الحنين الى البيئة ، فضاء المسرح تكوين معمد بالابتكار ، سر المسرح في التفرد ، عدم التكرار ، الخلق ، سر المسرح .. الحب.

● فضاؤك المسرحي هو وطنك الاول ، بل هو وطنك دائما .. انت تقيم في المسرح منذ امد بعيد ، ولعلك ولدت على خشبته ، فكيف اسست لهذا الفضاء .. كيف عشته او تعيشه؟؟

* الاسدي: عندما يستعصي على الفنان ملامسة فضائه الاصيل او عندما يتهدم في عقل الفنان وطنه وبيته وذكرياته فإنه يجنح الى إعادة تأسيسها فضائيا، السينمائي يهرب شريطه النابض بتفاصيله الصغيرة والكبيرة، النحات والتشكيلي يبني فضاءه على اللوحة، الموسيقي في عزفه والروائي في ملكوت بياض الورق يبني عشه، اما المسرحي فانه يظل يلهث كي يبني بيت النص والعرض، المكان الضيق الواسع.

اننا نريد ان نحمي تفسخ صورة الوطن الذي نتوق الى تشييده، ذلك الوطن الذي غاب كفردوس وحضر كحريق.

ان جزءا أساسيا من التوق للمسرح هو بناء المساحة المنسوفة (البيت ـ الوطن) المفقودة، بهذا فإن من اولويات التحايل على الخلق هو بحث ماهية مسرح يعيد انبعاث الخواص الجنينية للمكان. والمكان في كل الدنيا يشكل حالة الحنين الاول، الذي يؤنس الانسان فيه طفولته وبراءته الاولى.

استيقظنا ذات قيامة على الهول والحطام، منذ الازل وحتى يومنا هذا ونحن نحمل اوطاننا الجريحة مثل طيب القيامة.

نبدأ من بذرة الخلق، من المعمار الاول والبؤرة الاولى، (الرحم) .. (الرحم) ذلك البيت الذي يصنع فيه الجنين حبل سرته ويسبح في دم ليس له قرار ولا غور، انه يشكل اكسسواراته واجراسه، يضع حركته الاولى، يرتب ضياءه الاولى، سماءه الاولى، الفضاء الرحم هو اول مساحة مسرحية وهو اكبر واكثر المساحات الفة وتركيبا، انه سري، سراني، غير مكتشف، عصي على التكرار، كينونة متحركة، تصنع ميكانيزمها ووجودها من نبض الخلق.

اننا ننتقل من رحم الام (الحرية الاولى) الى رحم الواقع (القمع الاول)، ان هذا الانتقال جبري، تهشيمي، قمعي، ليس لنا فيه خيار.

فضاءات طفولتنا متوحشة، دامية، لفضاءاتنا اسرة مهدمة، غرف ذات سقوف خفيضة، جدراننا باردة، غرفنا ميتة، ليس لها لا فم ولا أجنحة، ليس لميتاتنا ندابات ولا اكفان، لا توابيت ولا امكنة..

● تتحدث عن العروض المسرحية وتقول: «بانها تقع تحت سطوة الكلمة والنص الادبي الصرف مما يجعلنا في حيز المؤلف فقط فهل في هذا القول اشارة الى ضرورة ان يكون للنص اكثر من كاتب الممثل، المخرج، الفني .. ثم المؤلف كيف ترى ان على هؤلاء الشركاء ان يقدموا مسرحا جديدا؟

* الاسدي: ان فكرة استعباد النص لخواص العرض المسرحي اصبحت فكرة ميتة، اذ ان ازدهار عقل الاخراج وتطور بنية الممثل المعرفي فتحت الباب امام المخرج والممثل لمشاركة اختبارية مع النص المسرحي الذي سنحيله الى البروفات اليومية، البروفات هي الاحتكام، هي القاعدة الاساسية التي سترصن حواف النص وتكمل اشاراته الاولى ومكنوز الكلمات سيبدو مع التمثيل الحديث في جذب سحري، يتبادل الممثل والكلمة المواقع للمضي بمرايا الصور نحو الارتقاء الفعلي، الاخراج يفتح سرداب السحر ويضع الكلمات والممثل تحت خيمة الخيال المجنح والارتجال العرفي، الاخراج يدفع بروفات النص والتمثيل لخلق مفردات صور بصرية توازي الكلمة، تكملها من زاوية اخرى، تكتمل بها، النص (الكلمة) والحركة (الصورة) سيمشيان في حالة التلاحم الاخراجي التمثيلي نحو افق رحبة ليخوضا في مناخ وايقاع سينوغرافي.

ماتت والى الابد فكرة النص المقدس، وتفتحت على انقاضها الحرية القصوى والمتفتحة للارتقاء بالنص الادبي مع النص البصري.

● قداسة الخشبة او «الممثل القديس» هو جزء من شخصيتك الابداعية، نود ان تضيء هذا الجانب بخاصة وانت تؤمن بان «المس في الممثل حتمي» كما تؤمن بان «للممثل سلطة مؤثرة» كما انه ـ اي الممثل ـ «لص وسارق للازمان» .. فما تعليقك؟

* الاسدي: يدخل مفهوم التمثيل بعامة وكلمة ممثل بخاصة في تحولات جوهرية تنقل الممثل من الثبات نحو الحركة، من التنفيذ الى فعالية الابتكار، كذلك تحوله من الفوتوغرافية الى منطقة الحلم والسحرة، مس الممثل اصبح يشكل ضرورة خطيرة في معالجة الدور المسرحي، المس في الممثل ضرورة، جوهره حلم نيراني، ميعثه توقد بصري، للممثل كاميرا تحتانية ترصد الطاعون المعشعش في قاع البشر .. مس الممثل وخطورته هو غذاؤه النادر في الرؤية الارتقائية، على الممثل ان يتسلح بالنزعة الشيطانية المتفجرة في البصر والثاقبة في المراقبة، الارتجال فاكهة التمثيل، الجسد القوي، المطواع اللين عكازة الممثل، الوعي قارب الممثل، اما الخيال فإنه البساط السحري للجنوح التمثيلي المنشود.

● اود لو ننتقل قليلا الى خارج المسرح .. الى اطرافه او حوافه .. فما هو «المنسي» او الغائب هناك في الحواف .. اود لو تتذكر ذلك النسيان؟؟

* الاسدي: الحريق هو المنسي الدائم الذي لا يتسلل الى خشبة المسرح، اقصد حريق البيوت المهجورة، والامان الميت، حريق الحرية المصلوب في الساحات العامة، حريق الجسد الذي يقوده جلاده لحفلة الاعدام، حريق قلب الحبيبة التي تمشي على حافة الجنون وهي ترى مقص الجلاد يقص شعر الحبيب الطويل وهو يهيئه لهبوط المقصلة، حريق الشجر، حريق النهر، حريق الغبار، حريق الزنازين الانفرادية لسجين يريد ابتكار لحظة الهروب نحو السماء، حريق الرغيف والعوز والمعدة اليابسة، حريق جولييت التي افتقدت روميو الروح حريق كورديليا من اجل ابيها الحريق، حريق اطراف ثوب العروس، كل هذا وسواه منسي خارج الخشبة المسرحية التي يزدهر على ناصيتها التثاؤب ثم النوم في تفاصيل النزف الكاذب.

● هناك من يظن ان الممثل على الخشبة يقدم للمشاهد نوعا من الكذب ، فالبعض يعتقد ان التمثيل ينطوي على عمل لا صلة له بما يحدث على الارض او في الحياة .. كيف تنظر الى هذا الامر؟

* الاسدي: على المسرح ان يقدم المعنى المقدس للخطورة كي يجر المتفرج نحو جحيم حقيقي يحس به ويتشظى على أركانه ، هذا الجحيم والخطورة في طرح الاسئلة الانسانية الحقيقية هو الذي سيخرج الممثل والجمهور من ابجدية الكذب الذي يدرج عليه عدد غير قليل من ممثلينا.

● تجنح دائما الى ان تجعل من ممثلك قربانا للجمهور الذي «يقع على الكراسي» فما هي القوة السحرية التي تبعثها فيه ، ما هي درجة الموت التي تبحث عنها دائما في ذلك القربان؟

* الاسدي: الابحار ، السفر في اللجج ، الازدهار داخل القسوة والخشونة ، تلك هي مفردات العمل مع الممثل المجنح المهيأ للدخول في مساحة المحرمات التي ننبشها سوية وننثر غبارها في اطار البروفات المسرحية مع النص المنشود الذي يطلق لنا عنان المبتكر من اقاويل ونميمة وفسيفساء الارتجال الذي يدفع مركب العرض نحو هول استثنائي ينطوي على صور شتى للحب والسحر والتحليق والانشاد والبوح السراني المحظور.

● ماذا تمثل اليك ليلة العرض الاولى.. اهي ليلة زفاف أم ليلة موت ، أم هي شيء آخر؟

* الاسدي: ينفرد المسرح بحقيقة الفقدان الذي يسدل الستار المعدني ليس على خشبة المسرح فقط ، بل على فرح الممثلين في عيد التشخيص الحي ، قبل فتح الستار بشكل لحظات اضطراب تخفق في الروح بين الشرايين ، قبل الافتتاح الاول ينتظر الممثلون والمخرج والعاملون في المسرح حصاد عرقهم وشقائهم وغرامهم المسرحي ، ان ليل الافتتاح هي بحق أشبه بالزفاف الأول، أول مفاتحة ضوء، أول بزوغ للمعنى في الكلمة والاشارة ، اول خفقة عزف اداثي سحري ، اول مقاربة بين وجدان الممثل والمتفرج ، في العرض الاول يختفي المخرج خلف جمر الكواليس المنتظرة ، يطلق العنان لامتزاج دمائه بدماء الايقاع للعرض المسرحي ، خلف الكواليس يؤشر المخرج اشارته ويصدر أصواته ويصب لعناته ، يركض المخرج على حافة الجنون خوفا على العرض من هبوط مفاجيء او نسيان مريع ، انه كرنفال تشع فيه الحياة ليلة العرض وساعة افتتاح الفتنة ، لتتكسر أعمدة الضوء وروح التدفق عند الممثلين والمخرج ساعة إسدال ستارة الحديد المعينة التي تحيي التصفيق للفراق والمغادرة ، اين يذهب الممثل الخلاق والمخرج الخلاق بعد نهاية العرض؟ لمن يسلم روح مسرحيته؟ انه هجران من نوع خاص ، اسميه احيانا الهجران المميت المضني ، واحيانا الهجران الحي في رغبة ملحة للمعاودة مع الصباح الجديد، ان تراكم السنين وتمركزها في حدبة الشيخوخة هي مرارة من نوع فريد ، ها هو الممثل او المخرج يمشي على عكازة العمر يخبيء صباه في شريط ذكرياته المسرحية كي يمضي الليلة الى الخشبة ليمثل آخر دور في جوف البوابة الخالدة التي تسميها بوابة الموت ، الممثل وحده ، المخرج يدق بابه ، الممثل يحضر طاولة النبيذ ، المخرج يفرش شرشف الذكرى على الطاولة ، الممثل يشعل الشمعة لتنير ، المخرج يرتبها الممثل يضع ، ابرة الموسيقى في جسد الخشبة ، المخرج يرمقه بحسرة ، هذا هو احتفال الشموع وكرنفال الوداع المميت للموت المسالم الذي سيضع الادوار كلها في ركن معمي تحت حفرة عدمية ، عديمة الصيبي.. العربة ترن بأجراس خيولها ، الحصان يسحب التابوت ثم يرفعه الى ظهره ويمضي بعيدا بين حقول العتمة الابدية.

● أنت تسعى في كل عمل مسرحي الى اعلان الديمقراطية في وطنك العربي .. اعلان الحب والحرية ، لكن ان لم يتحقق ذلك في المسرح وفي خارجه (اي في الوطن) فماذا عساك تفعل؟

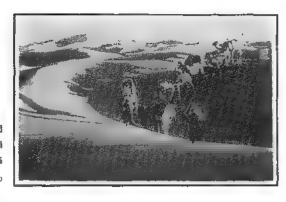
* الاسدي: ذات ليلة حدثت المرآة بعد ان رششتها بالنبيذ والعربدة قلت لها سيأتي اليوم الذي انصب نفسي فيه رئيسا للجمهورية لمدة سنة واحدة فقط ثم شرحت للمرآة رغبتي وخطتي ومشروعي لإحالة الوطن الذي انصب فيه نفسي رئيسا الى محطات للعزف والاعياد ، سيكون للرغيف ارجل نشطة ، وللبيوت مسارح ، في كل بيت سنشيد مسرحا للعزف وسننبت ملاكا ينظف البيوت من غبار الخشونة والحموضة ومن آثار الدم ، لكل شارع سنعلق قناديل الكمنجات والفلوت والعزين على كل واجهة سنرسم صورة مكبرة لطائر الحرية الناري ، اما الديمقراطية الحبيبة ، تلك الآية المصادرة من وطننا ، فإنني سأطلق لها العنان والتفويض كي تطرق باب كل بيت ، ثم تدخل اليه كي تحضر نفسها بين الارواح وتعمد الاركان المظلمة بالبرج والقول الفتي ، سيبدو الوطن كما لو كان يرتدي ثوب الجنة ، ماء يجري مهرولا ، وخبز معافى ،والنوم على الاسرة حينها سيكون قصيدة الطمانينة ، هكذا تماديت وحاولت ان افضي ما بروحي الى المرآة من خرافات الاماني ، مددت يدي كي الامسها في محاولة للتعرف عليها ، فجأة انكسرت وكسرت امنياتي ودفعتني الى غيبوبة في نوم غائب.

* الاسدي: انني أرانا ، فردا وجماعات نغطس في وحل الانظمة ، المسرح هو ثقب صغير احاول به ومن خلاله ازالة ذلك الوحل المتكدس على ظهورنا ، مع هذا فان الامل معقود على العلاقة بين العرض وبين المتفرج حتى لو بقي وحده على كرسي وحيد.

المسرح بابي الوحيد ، مصطبة ايامي ، مظلة روحي ، حتى لو ان العاصفة أكلت الاخضر واليابس فان قبعتي المسرحية ستجرني الى منفى الاعياد وبروفات المنفى المعيدة.

* * *





لقطة من فيلم السماء الحانية للمخرج فرانسيسكو روزي عن رواية الكاتب بول بولز

الرواية والفيلم: نماذج وتطبيقات

يوسف يوسف *

ترجع علاقة الفيلم بالرواية الى سنوات بعيدة. وبرغم ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، إلا أن هذه العلاقة مهيأة للاستمرار، وتحمل معها أسباب ديمومتها، لاعتبارات التلاقي بين لغتي كل من الرواية والفيلم، ثم بسبب كون السينما فنا يشكل ملتقى لكل الفنون الاخرى، بما فيها فن الرواية.

ولقد كان كل من جورج ميليه وجريفث أول من وطد أواصر هذه العلاقة وعمل على تطويرها منذ مطلع هذا القرن وقد تلاهما عدد كبير من مشاهير المخرجين ومن ضمنهم بودوفكين وفورد وكيروسوا ورينيه كلير، فنقلوا الى الشاشة أعمالا روائية معروفة. وهكذا استطاع المتفرج أن يشاهد أفلاما عديدة، كانت كتابات أدباء كبار مثل تولستوي وهمنجواي وديكنز وجيمس جويس على سبيل المثال أساسا لها.

وكذلك الحال على الصعيد العربي، إذ أخذت أواصر هذه العلاقة تتوطد مع الزمن واتجه عدد كبير من المخرجين الى كتابات أدباء مثل نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وغسان كنفاني وغيرهم. وفي الواقع فان السينما في مصر سبقت غيرها في رسم حدود هذه العلاقة وتعميقها بحكم الكم الانتاجي أولا، وأسبقية مصر في معرفة صناعة السينما ثانيا، وهناك عشرات الأفلام المأخوذة عن روايات، ليس هذا ميدان حصرها.

بيد أن مخرجي السينما، والنقاد على حد سواء لم يتوقفوا عن إبداء الرأي بشأن هذه العلاقة. وجريفث الذي اعترف بأن العديد من تجديداته في السينما تعود الى ما اوحته اليه روايات تشارلز ديكنز على وجه التحديد، أشار الى ما يمكن ان تكون عليه هذه العلاقة. وليس بغائب عن الأذهان الاشكال الروائية الحديثة، واستفادتها من السينما، والعكس كذلك صحيح وقد حدث بالفعل. ولا عجب في هذا، اذ كما يقال فان هناك قواعد للغة السينمائية، ولها أسلوبها كذلك. وكما نعرف ايضا، فلقد جرت محاولة تعريف بعض عناصر هذه اللغة بالرجوع الى المصطلح الادبي، بغية ايجاد المعادلات بين الفيلم والرواية. فالمقطع على سبيل المثال في السينما، يواجهه الفصل في الرواية. والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتاج، والكلمة تواجهها الصورة... الخ.

اي انها علاقة حميمة، قائمة على مبدأ الافادة والاستفادة. مبدأ الاخذ والعطاء، واستيعاب الفنون لبعضها، بحثا عن صيغ جمالية جديدة، تتوافر على اسباب اكثر قدرة كوسيط تعبيري للوصول الى المتلقي، الذي هو القارىء (في الرواية) والمشاهد (في الفيلم).

ولكن هذه العلاقة ظلت تطرح معها اشكالاتها الفنية والنقدية. وتمتد الاشكالات الفنية لتشمل التقنية كذلك، اي تقنية الرواية والفيلم. وتكثر التساؤلات حول الكلمة المكتوبة والكاميرا، الادب والمعادل السينمائي. وظهرت جراء ذلك مصطلحات جديدة، كالاعداد غير المشدود، والامين، والاعداد الحرفي [1] ولا تبتعد بالتالي الاشكالات النقدية عما سبق. وهي معنية بالدرجة الاساس بالبحث عن المعادل السينمائي، انطلاقا من مبدأ المقارنة فيما بين الفيلم والرواية، وصولا الى قناعة تنفي امكانية مناقشة الفيلم بالطريقة نفسها التي تناقش بها الرواية.

صحيح ان هذه الدراسة معنية بالعلاقة على مستوى الاقتباس، الا انه من الضروري الاشارة الى ان هذه العلاقة لا تنحصر في هذا

★ كاتب من فلسطين

الجانب، وأية نظرة ترى العلاقة في هذه الحدود، انما هي نظرة متخلفة تماما. فهي علاقة فيها التقاء وفيها اختلاف. علاقة تحتم معها صيغا للتأثير المتبادل. وبالتالي فالمنهج النقدي المقارن بين لغتي هاتين الوسيلتين التعبيريتين، يجب أن يعنى بالكشف عن الخصائص الفنية التي تتمتع بها الرواية كنص مكتوب وما يراد منها في السينما كأداة «سمعبصرية». واذا ما حدث مثل هذا، فان الروائي، أمام حالة يغتني فيها اسلوبه، باستخدام جماليات السينما وما فيها من ايجاز وقطع وارتداد زمني، كما ان اللغة تغتني بقوة تعبيرها في استخدام الصورة الموحية والرمز القائم على عنصر اختزال الصورة وأبعادها [٢].

وبرغم كل ما سبق، الا ان هذه العلاقة ظلت دوما تتعرض لاجتهادات متضادة، وان لم تصل حد القطيعة الكاملة. لقد اختلف المخرجون، فقال بعضهم بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية ضعيفة وذلك لامكانية تجاوزها عند المعالجة الفيلمية، بينما قال البعض الآخر بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة لها شهرتها، ذلك لانها من وجهة نظرهم سترتفع بالفيلم الى اعلى المستويات [٣]. وسواء اخذنا بهذا الرأي او ذاك، فانه من المعلوم بعد ان اتضحت حدود لغة السينما، فإن أي فيلم يكتب له النجاح، إنما بسبب السيناريو، سواء أعد هذا عن رواية، ام كتب خصيصا لاخراجه بدون الاعتماد على رواية معينة.

وبسبب هذا السيناريو المعد عن رواية ما، كثيرا ما نشب الخلاف بين الروائي والسيناريست والمخرج على حد سواء. احيانا بسبب التغييرات التي يجريها هذا على النص الروائي، وفي أحيان أخرى لأسباب أشد. وتبقى المشكلة متعلقة بالمعادل السينمائي، وكيفية اعادة انتاج العمل الروائي وتحويله للشاشة بدون اية تشويهات. بيد ان ما قد يراه المؤلف تشويها، قد لا يكون كذلك من وجهة نظر السيناريست والمخرج. لذا كثيرا ما تغيب التفاصيل والاحداث الجانبية في الرواية من الفيلم، بيد ان هذا لا يمنح السيناريست في حالة الاعداد الامين، حرية الابتعاد عن روح المصدر الاساسي - الرواية. ويشبه اندريه بازان المعد الامين بالمترجم الذي يحاول ان يجد المعادلات التعبيرية للاصل، ويمكن ان نضيف الى قول بازان: ان الفيلم ليس مجرد تصوير للرواية، كما أن الاعداد الامين لا يعني التنازل عن الحرفية السينمائية تحت ذريعة الامانة في الترجمة، والا، فما هو مصير تلك المقولات الهامة: «ان السينما فن قائم بذاته»، و«ليست السينما مجرد تصوير للرواية»، و«للادب معادله السينمائي».

يقول ارنست لندجرن «لا يمكن للسينمائي ان يعتمد على الوصف كما يفعل القصصي، بل انه يجب عليه ان يقدم عرضا خلاقا لاحداث تقع فعلا، ولا يكفي ان يصف الشخصيات، بل يجب ان يقدمها من خلال أعمالها» [٤].

والآن، كيف يمكن للناقد السينمائي ان يقوم بمهمة خلاقة في ضوء اشكالية مثل هذه؟ وقبل الاجابة تجدر الاشارة الى المنهج النقدي الاصح في تعامله مع افلام كهذه. فليس هو المنهج التاريخي أولا، ولا هو بالتنظيري الصرف. ومن الممكن ان تكون فيه سمات المنهج الوصفي، وكذلك التنظيري، وما دام هذا النقد يقع ضمن ما يعرف بالنقد المقارن، فعلى الناقد السينمائي الذي يتصدى لافلام من هذا النوع، ان يكون على دراية تامة، بالرواية وادواتها من خطاب وسرد... الخ، كما عليه ان يمتلك الدراية نفسها فيما يختص بالفيلم وجمالياته وطريقة تشريحه.

وثمة الى جانب ما سبق، سؤال هام تنبغي الاجابة عليه: لمن يكتب هذا الناقد؟ فمن المؤكد ان النقد الذي ينطلق من البناء العام للعمل الفني السينمائي، لدراسة وسائله التعبيرية فحسب، انما سيصطدم - اذا كان هذا غرضه الوحيد - بتبعات تلك المقولة الشائعة (السينما فن الجماهير)، ذلك انه يتوجه الى نخبة معينة، تمتلك ثقافتها السينمائية، وهي اقرب ما تكون الى الاختصاص. كما أن توجها كهذا من شأنه أن يجعل من النقد أحادي التوجه. وعليه يمكن القول ان النقد يجب ان يتوجه الى الجمهور كذلك. ولكن اي جمهور هذا الذي سيجيب الناقد على تساؤلاته؟ اهو الجمهور الذي شاهد الفيلم ولم يقرأ الرواية؟ ام انه الذي قرأ الرواية وشاهد الفيلم؟ وايضا، فلن ننسى بانه على سبيل المثال، ثمة نسبة كبيرة ربما لم تكن قد قرأت «ثرثرة فوق النيل» ولكنها شاهدت الفيلم. هذه حيرة حقيقية امام الناقد، ولذا فالامر ليس بهذه السهولة، اذا اردنا ان نؤسس لنقد سينمائي فاعل وخلاق، بيد انه امر لا يقع ضمن دائرة الاستحالة النقدية. من هنا فان القالب النقدي الاصح في اعتقادنا، انما يجب ان ينطلق من داخل كل من الرواية والفيلم، لرسم حدود العلاقة بينهما، ضمن المواصفات السابقة - لكل لغته - وبما يحقق شرط التوجه الى الجمهور (بمختلف مواقعه السابقة) والى النخبة المثقفة وذات الاختصاص السينمائي والروائي من جهة اخرى.

وباتجاه تحقيق هدف هذه الدراسة، علينا أن نشير الى الحقائق التالية لاهميتها:

١- إن الرواية متوالية (لغوية) تنطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية (صورية) تنطوي على حكاية ايضا.

٢- في حين تحتمل الرواية الوصف، بل انه اهم مكوناتها، فان الفيلم ليس من شأنه هذا، ذلك لان الوسيلة الخطابية في الرواية هي الالفاظ، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها.

٣- إن صدمة الصورة (في الفيلم) تختلف عن صدمة اللغة (في الرواية)، وبالتالي فان شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منهما يستلزم عمليات ادراكية وتخيلية متباينة.

في الوسيلة الخطابية

بين (الألفاظ) في الرواية و(الصور) في الفيلم، هناك عشرات الافلام الاجنبية والعربية يمكن ان نقدمها نماذج لاجراء التطبيقات على نمط العلاقة بين الرواية والفيلم.

وعلى سبيل المثال، فان تولستوي في روايته الخالدة (الحرب والسلام) يصف معركة بوروديو في صفحات عديدة، تستغرق قراءتها زمنا طويلا، كما انها تستدعي صورا تخيلية متعددة لدى القراء. اما المخرج السينمائي سيرجي بوندرتشوك فقد قدم لنا مشهد المعركة

دفعة واحدة، وفي زمن اقل، بحيث ان الجهد الذي سيبذله المتفرج اقل من ذاك الذي سيبذله القارىء. وثمة ايضا رواية (آمال كبار) لتشارلز ديكنز، التي تقع في حدود الخمسمائة صفحة، وقراءتها تستغرق ما لا يقل عن عشر ساعات متواصلة، في حين ان المخرج ديفيد لين قدم لنا فيلما في حدود ثلاث ساعات فقط. صحيح ان (لين) حذف عدة شخصيات، كما انه اختصر كثيرا من الاحداث، إلا أن السبب الجوهري يرتبط بقدرة الصورة على التعبير عن مئات الكلمات، ومثال ذلك وصف ديكنز لغرفة طعام «مس هافيشام»، وما رأيناه في الفيلم. ان ديكنز يملأ صفحة كاملة، ولكن الفيلم يرينا مس هافيشام عندما يدخل بيب الغرفة.

ويمكن أن نشير الى ان رواية «بين القصرين» لنجيب محفوظ، حيث يسهب محفوظ على سبيل المثال في وصف شخصية احمد عبدالجواد، مما يدفع الى تكوين عدة صور متخيلة لدى القراء، بينما قدم لنا حسن الامام ملامح محددة، وفي وقت أقل. وبينما استخدم غسان كنفاني ضمير الغائب في روايته «عائد الى حيفا» لتقديم شخصيتيه الرئيسيتين، إلا أن (قاسم حول) استخدام ضمير المتكلم، اي انه يقدم ما يحدث من وجهة نظر الكاميرا، بينما في الرواية من وجهة نظر سعيد. وهو هنا لا يعتمد على الوصف كما يفعل الروائي، بل انه يقدم لنا عرضا خلاقا لاحداث وقعت. قد يكون للروائي عذره في استخدام فن الوصف بالكلمة، لكن المخرج (قاسم حول) استطاع التخلص من اشكالية الوصف الخارجي، مستوعبا الابعاد الفكرية التي ارادها غسان.

ولنتوقف أمام رواية «صخب البحر» لعلي خيون. فاذا كان البحر فيها قدرا وصراعا، فأين تكمن العناصر السينمائية في التعامل الروائي معه؟ وبالتالي، هل ان رواية خيون تقدم لنا «وصفا» بالاعتبارات السينمائية و«تمثلا» بالدلالات الادائية الدرامية؟ لنتوقف اولا امام ذلك السرد الذي يأتي على لسان طارق سعدون احد ابطال الرواية «ما اقسى البحر، انه يبدأ في اللوحات الصامتة وديعا هادئا شديد الزرقة، كم هو هائج، بدائي وجامح».

هنا على سبيل المثال، سيجد السينمائي نفسه امام رؤية يصبح التعبير عنها بواسطة الكاميرا هاجسا ابداعيا، فطارق سعدون يرى البحر من زاويتين: الاولى تبحث فيها الكاميرا عن صمت البحر وهدوئه وزرقته، والاخرى تبحث فيها عن هيجانه وعنفوانه. واذا كان من حق القارىء ان يرسم الصورة التي يتخيلها، فان السينمائي مضطر لتقديم خلق ابداعي محدد. والمخرج صبيح عبدالكريم لم يستطع هنا تحديدا ان يواكب الدلالات في الرواية. وباتجاه مقارنة اشد وضوحا، لنقف امام هذه الجملة: اصدر آمر الكاسحة اوامره: اترك السفينة، الى الماء.. الى الماء.

قد تفي هذه الجملة بغرضها المحدد في الرواية، الا ان الفيلم بحاجة الى لغة اخرى، او الى وسيلة سردية اخرى. فهل يختار مدير التصوير لقطة، عامة ام متوسطة، يصرخ فيها الآمر طالبا النزول الى الماء؟ وكما نعرف فان قرارا صعبا ينطوي على تحول في حياة الموجودين على ظهر الزورق الحربي بعد اصابته، يفرض صيغة من التعبير السينمائي، تشير الى ضخامة القرار. فاذا كانت اللقطة المتوسطة لا تعبر عن الحالة بمفردها، فإن لقطة عامة لطارق سعدون على ظهر الزورق لن تفي بالغرض، بل إن أي عمق في الكادر السينمائي سيضيع الصرخة، لذا فإن عنصر الخلق ظهر من خلال استخدام مكبرة الصوت في لقطة انقضاض (زوم ان)[٥].

ولعلنا الآن ندرك اسباب هذه الفوارق في العلاقة بين الرواية والفيلم. فالوسيلة الخطابية تتأسس في حالة الرواية من خلال الجملة، بينما تتأسس في حالة الفيلم من خلال اللقطة، وهما اصغر الوحدات الخطابية فيهما، ولما كانت الجمل في الرواية مترابطة مع بعضها على نحو معين، فان اللقطات في الفيلم مترابطة على نحو آخر يحقق شرط سرد الفيلم، لذلك رأينا كيف ينحو الفيلم في تعامله مع رواية معينة عند اعدادها للسينما، وبقدر الاختلاف، ثمة تداخل كبير بين سردية الخطابين.

صدمة التلقي والادراك

هل ثمة اختلاف حقيقي بين ما اسميناه صدمة الصورة وصدمة اللغة؟

هل هو خلاف وهمي ام جوهري وما هي حدوده؟ لقد وقفنا امام خلافات هامة في وسيلة الخطاب، فماذا عن التلقي؟ لكل خطاب كما نعرف غايته، في الوصول الى المتلقي، فماذا عن الخطاب الروائي والخطاب السينمائي؟ الرواية تقدم مسرودا، والفيلم المأخوذ عنها ربما يقدم المسرود نفسه وبأمانة المترجم التي تحدث عنها بازان، فأين تكمن الاختلافات التي تحمل معها التباين في لغتي الرواية والسينما على مستوى التلقي؟

يقول فيليني «ان الايقاع الادبي للكتابة مختلف عن لغة السينما، فالكلمات مغرية ولكنها تضيع في المساحة المحدودة، التي تتطلبها صورة الفيلم»[٦]. ولما كان الايقاع بتأثيراته على المتلقي يختلف، فمعنى ذلك أن طاقة التوصيل بين الرواية والفيلم مختلفة كذلك. ولنفترض الآن مقطعا من رواية يقول فيه المؤلف «امتطى احمد حصانه، ولكزه مخترقا ازقة القرية لتنفتح امامه البراري الواسعة، حيث في البعيد يقبع جبل المنطار، بارتفاعه الخرافي الشاهق». هنا نجد ان صدمة التلقي ترتبط بالفعلين «امتطى ولكز». واذا كان القارىء لم يمتط حصانا من قبل، فانه بحاجة الى ان يستحضر او يتخيل كيف يكون فعل الامتطاء، وكذلك في كيفية اللكز. ومن جهة اخرى، فانه ان لم يكن قد شاهد جبل المنطار، فهو بحاجة الى ان يتخيل هذا الجبل، وطبيعي ان يختلف التخيل في الحالات الثلاث بين قارىء وآخر. لكن السينمائي وهو يعالج هذا الذي قرأناه، سيجد نفسه امام التوزيع التالي:

- لقطة لاحمد وهو يمتطي الحصان.
- لقطة له وهو يلكز الحصان.
- لقطة، او عدة لقطات له وهو يخترق بحصانه ازقة القرية.

- لقطة عامة للبراري الواسعة ، من وجهة نظره، وربما عدة لقطات.
لقطة عامة بعيدة لجبل المنطار تبين ارتفاعه.

هذا على مستوى المعالجة البصرية، لكن ثمة كذلك المعالجة السمعية، فالمخرج سيضيف اصواتا مختلفة منها على سبيل المثال «صرخة احمد وهو يلكز الحصان - دي - ثم صهيل الحصان، ووقع حوافره، وربما نباح كلاب، او موسيقى تصويرية... الخ».

هنا التلقي يجري بواسطة حاستي البصر والسمع معا ولان السينما كما لاحظنا في المثال تنغمر في الجانب الفيزياوي لمكان الحدث، فإن المخرج بعكس الروائي يقدم للمشاهد صورة حية وناطقة، لذلك فإنه - المشاهد - لا يحتاج الى عملية تخيلية لاستحضار الصورة، وهذا يشير الى اختلاف الصدمتين «صدمة الصورة وصدمة اللغة».

ولنتوقف امام رواية «رجال في الشمس» لغسان كنفاني مثلا. فالسرد عند غسان يبدأ بالتدرج من خلال الحصار. كلمات وجمل تستدعي الحالة، وعلى القارىء ان يتخيل الخزان وما يحدث للفلسطينيين الثلاثة فيه. اما عند المخرج توفيق صالح في فيلمه المأخوذ عن الرواية باسم «المخدوعون»، فان السرد يبدأ بمشاهد مختلفة للصحراء، تنزل فوقها كلمات محمود درويش:

وابي قال مرة
الذي ما له وطنه
ما له في الثرى ضريح
ونهاني عن السفر

فالتأويل والفهم باعتبارهما الغاية عند كل من الروائي والمخرج يختلفان. فالتلقي البصري للكلمات في الرواية، يقود الى حالة من التأويل والفهم، تختلف عن التلقي البصري والسمعي في الفيلم، حيث الصحراء عند توفيق صالح بطلا رابعا، واضحة المعالم، واسعة، مترامية، صاخبة برمالها، حارقة في العرق الذي يتصبب من اجسام الرجال الثلاثة في الخزان، الضيق، المحدود المساحة... الخ.

ان المشاهد امام عدد من الصور وكذلك الاصوات، وكلها تخلق صدمة مغايرة، تقود الى التوتر منذ البدء، والترقب، والفهم الدقيق للحالة.

لذلك لن نستغرب تأثر الناقد روجر مانفيل بفيلم «ملكة الميسر» للمخرج ثورولد دكنسن المأخوذ عن قصة لبوشكين، اكثر من تأثره بما كتب بوشكين. ومثلا ، فان بوشكين يضع القارىء في جو حفلة بجمل قليلة قصيرة، حادة ، تبدو انها لا تعطي شيئا اكثر من الهيكل العظمي المجرد للموقف، بينما الفيلم قدم لنا مشهدا يجري في حانة للغجر، حيث الموسيقى والرقص الغجري، مما كان من شأنه ان يضع المتفرج في حالة من التوتر المستمر منذ البدء. صحيح ان ظهور الشبح في غرفة هرمان كان مروعا في القصة، لكنه في الفيلم اصبح اشد ترويعا. لذا فحالة التلقي تختلف. واذا كانت السينما هي لغة الايجاز كذلك، فإن اللقطة المكبرة لليد التي تحمل ورقا في مشهد الافتتاح، كان اشد تأثيرا مما تركه بوشكين برغم براعته هو الآخر.

وبعد ، فان اختلاف الصدمة في كل من الرواية والفيلم، متأتية ايضا من الايقاع السريع الذي يجب ان يتمتع به الفيلم. وهو ايقاع اسرع من الايقاع في الرواية، لاسباب عديدة يأتي من بينها طبيعة المونتاج، وتحديدا المونتاج التبادلي منه.

خاتمة

يلاحظ القارىء ان الحديث حول علاقة الرواية بالفيلم، انحصرت في مجالي الوسيلة الخطابية وصدمة التلقي، ولم يتطرق لأي جانب آخر، ذلك انه عند افتراض تشابه الخطاب، واهدافه، فان اية فوارق في العلاقة لا يمكن النظر اليها بمعزل عن المجالين السابقين. فحذف شخصيات، او اضافة غيرها، وحذف احداث، او اضافة احداث جديدة، انما ترتبط بالسرد، او الوسيلة الخطابية. واذا كانت الدراسة قد اختارت البحث في نوع العلاقة بين الرواية والفيلم المأخوذ عنها، وليس البحث في نوع العلاقة بين الرواية كنوع ادبي مجرد، والسيناريو كنوع ادبي مغاير، فانه يهمنا توكيد التباين بين لغتي الرواية والفيلم، ولقد اكدت النماذج السابقة هذا التباين وكشفت عنه.

واذا كنا نعرّف السينما على انها «فن الصور المتحركة»، فإن ابتشين كان محقا عندما قال: «ان الحركة تكون حقا القيمة الجمالية للصور على الشاشة. فعندما نريد تصوير شخص يطعن آخر، فإننا نصور في البداية اشهار السيف، ثم نصور في لقطة اخرى الشخص المطعون يسقط ارضا، وبالجمع بين الصورتين بواسطة الربط المونتاجي، نحصل على التأثير المطلوب - فعل الصدمة - لحركة السقوط المستمرة. فالكاميرا لا تلاحق الحركات في الطبيعة كما هي، بل تختار نقطتين في الحدث، وتترك ما بينهما ليستكمله خيال المشاهد».[6]

لقد اشرنا الى ان السينما هي لغة ايحاء وايجاز كذلك، ومعجزتها كما يؤكد رينيه شووب تكمن في «كونها تبدو وكأنها لا تظهر لنا سوى المظهر، بينما هذا المظهر ليس في حقيقته سوى تعويذة سحرية».[7] انها ليست رسما للمرئي، بقدر ما هي رسم لما وراءه، فهي التي تدخل بنا الى البساطة السرية للخليقة. إن السينما تخاطب الحواس أولا، والحاسة السمعية او البصرية ليست بحاجة الى وسيط ليفلسف ما تلتقطه أي من الحاستين، لذا فإنها تؤثر مباشرة على الروح، وعلى كل من يشاهد فيلما، بصرف النظر عن وعيه، وهذا واحد من اسباب تمايزها عن الرواية.

وبعد فإن الامكانات التعبيرية لكل من الرواية والفيلم لا يمكن ان تتطابق، برغم ذلك الحبل السري ، الذي يجمعهما في علاقة أغلب الظن انها لن تنتهي، ما دامت هناك عقلية بشرية تؤمن بالحكاية والتعبير عنها ادبيا او فنيا.

المراجع

١ - للمزيد: فهم السينما - لوي دي جاينتي - ترجمة جعفر علي - دار الرشيد للنشر - بغداد - ص٤٨١ - ٤٩٢.
٢ - الرواية والسينما - التأثير المتبادل - سامي محمد - مجلة الاقلام العراقية - العدد الثالث ١٩٨٥.
٣ - للمزيد: جاينتي - المصدر نفسه ص٤٨٩.
٤ - للمزيد: السينما العراقية والحرب - يوسف يوسف - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٢.
٥ - عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والادب - مجلة الاقلام - العدد الرابع ١٩٨٨.
٦ - سامي محمد - المصدر نفسه.
٧ - علم جمال السينما/ هنري آجيل - ترجمة ابراهيم العريس - دار الطليعة - بيروت ص٢١

* * *



الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ

سمير فريد *

كان الفيلم الفرنسي «خروج العمال من مصانع لوميير» وهو أول فيلم صور بكاميرا لوميير، والذي احتفل بمرور مائة عام على انتاجه وعرضه عام ١٩٩٥م، من الأفلام «التسجيلية» وان لم تكن كلمة «تسجيلية» قد اطلقت بعد على هذا الجنس من أجناس الفن السينمائي.

والجريدة السينمائية شكل من أشكال السينما التسجيلية وهي نوع من الصحافة، ولكن بلغة السينما. وقد كانت الجريدة السينمائية والافلام التسجيلية الاخبارية، هما الشكلين السائدين في تسجيل الأحداث السياسية وغير السياسية في النصف الأول من القرن العشرين بالصورة والكلمة المكتوبة في فترة السينما الصامتة حتى نهاية العشرينات، ثم بالصوت والصورة في السينما الناطقة بعد ذلك، وعندما تطور التليفزيون وانتشر في النصف الثاني من القرن قامت نشرات الأخبار التليفزيونية بدور الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية الأخبارية ولكن بلغة الفيديو.

ومن مواد الجرائد والأفلام الأخبارية ابتدع جنس رابع من أجناس الفن السينمائي الى جانب جنس الأفلام التمثيلية، وجنس الأفلام التسجيلية وجنس أفلام التحريك وهو الجنس الذي يمكن أن نطلق عليه باللغة العربية جنس الأفلام الوثائقية، أي الأفلام التي تعتمد على اعادة تركيب لقطات من الجرائد والأفلام الاخبارية دون تصوير لقطات جديدة. ففي هذه الحالة تصبح اللقطة بمثابة وثيقة يمكن استخدامها في خدمة الغرض الأصلي الذي صورت من أجله، أو من أجل غرض مختلف.

يذكر سعد نديم (١٧/٢/١٩٢٠ ــ ١١/٣/١٩٨٠) في محاضراته عن تاريخ السينما التسجيلية في مصر في المعهد العالي للسينما عام ١٩٦٦ أن أول جريدة سينمائية صدرت في مصر كانت بعنوان «في شوارع الاسكندرية» من انتاج سينمائي فرنسي يدعى دي لاجارن. [١] ولكن فنان السينما التسجيلية الكبير لا يوثق هذه المعلومات. وتعتبر «جريدة آمون السينمائية» التي أصدرها محمد بيومي عام ١٩٢٣ أول جريدة سينمائية مصرية رغم أن كل عدد من أعدادها الأربعة كان يتضمن موضوعا واحدا، مما يجعلها أقرب الى الأفلام الاخبارية ولكن بيومي أطلق عليها ذلك العنوان. وقام أحمد الحضري ومحمد كامل القليوبي بتوثيق هذه المعلومات. [٢] وفي عام ١٩٢٥ اصدرت شركة بروسبيري «جريدة الشرق» وصدر منها أربعة أعداد أيضا. [٣]

وتعتبر «جريدة مصر السينمائية» التي أصدرتها شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٣٩ أهم الجرائد السينمائية على الصعيدين المصري والعربي، ومن أهم وأعرق الجرائد السينمائية على الصعيد العالمي، بل إنها من الجرائد القليلة من نوعها في العالم التي لا تزال تصدر حتى تاريخ كتابة هذا البحث. وقد أسس الجريدة المصور حسن مراد (٧/٦/١٩٠٣ ــ ١٤/٦/١٩٧٠) وكان يحررها ويصورها ويخرجها مع عدد من المساعدين بتمويل شركة مصر للتمثيل والسينما، وبدعم من الحكومات المصرية المتعاقبة.

ولد حسن مراد في حي المنيرة بالقاهرة وهو من أحياء الطبقة الوسطى الميسورة، وكان والده صيدليا يملك صيدلية في شارع المواردي بنفس الحي، وكان حسن مراد الأخ الأكبر لثلاثة أشقاء الثاني رشاد مراد الخبير السياحي، والثالث صيدلي مثل والده [٤]، درس حسن مراد الرسم في مدرسة الفنون الجميلة ولكنه لم يتم

* كاتب وناقد سينمائي من مصر.

دراسته. وفي بداية العشرينات سافر الى أوروبا حيث درس التصوير السينمائي في فيينا، وتزوج من سيدة نمساوية عام ١٩٢٢، ثم عاد الى مصر حيث عمل في شركة مصر للتمثيل والسينما كمصور، وكان رئيس قسم التصوير الفرنسي «جاستون مادري». وكان يعمل بالقسم المصور محمد عبدالعظيم. وقد صور حسن مراد العديد من الأفلام التسجيلية والتمثيلية من مختلف الأطوال من انتاج الشركة، ومن انتاج غيرها من الشركات. ولكن كان يفضل تصوير الأفلام الأخبارية.

يذكر أحمد الحضري أن أول فيلم اخباري انتجته شركة بروسبيري كان بعنوان «الملك فؤاد في جامع عمر» عام ١٩٢٣، وان الشركة انتجت عام ١٩٢٤ فيلما بعنوان «الأمير ليوبولد يتسلق هرم خوفو». وقد قال حسن مراد في حوار لم ينشر اجريته معه عام ١٩٦٨ انه صور في العشرينات محاولة الأمير ليوبولد ولي عهد بلجيكا تسلق الهرم الأكبر. والأرجح أن يكون هذا الفيلم أول فيلم اخباري صوره حسن مراد، والأرجح أن يكون حسن مراد مصور «جريدة الشرق» التي أصدرتها نفس الشركة عام ١٩٢٥.

كان أول بحث عن جريدة مصر السينمائية في إطار الرسالة التي كتبها ضياء مرعي عن تاريخ السينما التسجيلية في مصر، ولم تنشر، والتي حصل بها على درجة الماجستير من معهد النقد الفني بأكاديمية الفنون المصرية عام ١٩٧٨، والباحث الثاني الذي اهتم بجريدة مصر السينمائية هو المخرج والكاتب ابراهيم الموجي وقد أصدرت اللجنة المصرية للاحتفال بمئوية السينما عام ١٩٩٥ كتابا يتضمن الجزء الخاص بالجريدة من الرسالة المذكورة وكلفت ابراهيم الموجي بتحرير مقدمة الكتاب حيث نشر خلاصة ابحاثه عن الجريدة.

وفي هذا الكتاب يتضح أن حسن مراد صور ٣١ فيلما اخباريا عام ١٩٣٨ وبدأ اصدار الجريدة عام ١٩٣٩. وبينما يوثق الباحث لمواد الجريدة في الفترة من ١٩٣٩/١/٤ الى ١٩٤٠/١٢/٢٩ من واقع مذكرات حسن مراد والمودعة بخط يده في الهيئة العامة للاستعلامات، يوثق للمواد بعد ذلك فصل خاص ابتداء من العدد ٤٥ الصادر في ١٩٤١/١/٦ الى العدد ٣٩٥ الصادر في ١٩٥٤/١٢/٢٧ من واقع سجلات الشؤون المعنوية للقوات المسلحة المصرية. ولا يوضح الباحث لماذا يحمل العدد الأول في الفصل رقم ٤٥، أي لماذا اعتبر المواد التي سجلها حسن مراد في مذكراته ٤٤ عددا، ولماذا توجد السجلات الخاصة بهذه الأعداد في الشؤون المعنوية للقوات المسلحة.

وبتكليف من اللجنة المصرية للاحتفال بمئوية السينما قام الباحث عبدالحليم أبوصير باعداد كتاب آخر صدر عام ١٩٩٥ أيضا عن مواد الجريدة من العدد ٣٩٦ الصادر في ١٩٥٥/١/٣ الى العدد ٢٤٠١ الصادر في ١٩٩٥/٩/٢٣. وبصدور بحث ضياء مرعي، عن الهيئة العامة للاستعلامات، أصبح هناك توثيق لمواد الجريدة منذ بداية صدورها حتى عام ١٩٩٥، وما يؤخذ على هذا التوثيق ان كلا الباحثين لم يعتمد على مشاهدة اعداد الجريدة، وانما على النقل من سجلات مكتوبة في الشؤون المعنوية للقوات المسلحة بالنسبة للباحث الأول، وفي الهيئة العامة للاستعلامات بالنسبة للباحث الثاني.

لا أحد يدري لماذا يشاع أن جريدة مصر السينمائية صدرت عام ١٩٣٥ وربما يرجع هذا الى افتتاح ستوديو مصر، وهو من مؤسسات شركة مصر للتمثيل والسينما في ذلك العام. أو يرجع الى الخلط بين الأفلام الأخبارية، والجريدة السينمائية. وقد تغير عنوان الجريدة من جريدة مصر الناطقة الى الجريدة العربية الناطقة بعد وحدة مصر وسوريا عام ١٩٥٨ وبعد تأميم شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٦١ قام التليفزيون بانتاج الجريدة منذ عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧١، ثم قامت الهيئة العامة للاستعلامات بانتاجها من عام ١٩٧١ الى عام ١٩٧٢، وعادت الى التليفزيون من عام ١٩٧٢ الى عام ١٩٨٠، ثم استقرت في الهيئة العامة للاستعلامات من عام ١٩٨٠ وحتى كتابة هذا البحث، وطوال تاريخها لم تصدر جريدة مصر السينمائية بصفة دورية منتظمة.

وقد انتهت حياة حسن مراد نهاية مأساوية. ففي يوم ١٩٧٠/٦/١٤ كان يصور الرئيس جمال عبدالناصر مع الرئيس معمر القذافي في جبهة القتال على ضفاف قناة السويس، وبعد أن انتهى من التصوير حث حسن مراد سائق سيارته ليلحق بطائرة الرئيس، ونتيجة السرعة انقلبت السيارة وتوفي حسن مراد على الفور، وقد عرض العدد الأخير الذي اشترك في تصويره في اليوم التالي مباشرة ١٩٧٠/٦/١٥، ويحمل رقم ١٢٠١ وتضمن العدد التالي ١٢٠٢ الصادر في ١٩٧٠/٦/٢٢ فقرة تحت عنوان «وفاة المصور حسن مراد». وكما كرم الرائد السينمائي الكبير في حياته، كرم بعد وفاته، وأطلق اسمه على الشارع الذي كان يسكن فيه بحي جاردن سيتي في القاهرة وكان اسمه شارع الفسقية.

واذا كنا نملك توثيقا نظريا لمواد اعداد الجريدة، الا أن وجود أصول هذه الأعداد (النيجاتيف) مسألة أخرى [٥] وحتى بالنسبة الى نسخ الجريدة (البوزيتيف) يذكر عبدالغني داود الباحث في ارشيف الفيلم القومي بالقاهرة ان اعداد الجريدة لدى الأرشيف تبدأ بالعدد ٣١٠، وهو أول عدد صدر بعد ثورة ١٩٥٢/٧/٢٣ في ١٩٥٢/٨/٤. [٦]

كان حسن مراد يفضل الكاميرا الخفيفة العتيقة عن كاميرا حديثة لو كانت أثقل. يقول ابراهيم الموجي «خصص ستوديو مصر للجريدة سيارة وكاميرا (بل آند هاول) وحصة من الفيلم الخام، وعاملا يحمل لوحة بها لمبة، تطورت الى لمبتين، فأربع». ويقول كانت للكاميرا ثلاث عدسات تدور على تارة ليختار منها ما يناسب موضوعه، والعدسات كانت عريضة، وعادية وطويلة البعد البؤري. ونادرا ما استخدم حسن مراد العدستين العادية والطويلة. ولم يكن يستخدم مقياسا للضوء ليحدد سعة فتحة العدسة، فلم يكن لمثل هذا المقياس وجود في مصر، وعندما عرفته

السينما المصرية وشاع استخدامه لم يستخدمه حسن مراد، ولو من باب التجريب أو الفضول، كان يتنقل بين اختيارات قليلة: فتحة للمناظر الخارجية في ضوء النهار، وفتحة للظل وفتحة للضوء الصناعي وكانت الكاميرا تدار بالزمبلك أي ليست في حاجة الى كهرباء أو بطارية ، وكان الزمبلك يتيح دورانا منتظما لمدة دقيقة ، وهي مدة كافية لاستهلاك كل مخزون الفيلم الخام في الكاميرا، وكان يتسع لثلاثين مترا، وكان حسن مراد يستهلك في المتوسط علبتين كبيرتين من الخام (٦٠٠ متر) ليحصل بعد المونتاج على عدد من الجريدة طوله ٣٠٠ متر يستغرق عرضه عشر دقائق». [٧]

ظل حسن مراد يصور بالكاميرا (بل آند هاول) حتى أهداه الرئيس عبدالناصر كاميرا حديثة. وكان عبدالناصر من هواة التصوير السينمائي. يقول حسن حلمي (حسنوف) الذي عمل مع حسن مراد في مونتاج الجريدة أكثر من أي مونتير آخر إن حسن مراد أراد أن تنطق الجريدة بصوت عبدالناصر وهو يلقي احدى خطبه بالتزامن مع صورته وكان أسلوب حسن مراد أن يصور اللقطات صامتة، ثم يتم تركيب التعليق والموسيقى في الاستوديو، وعندما استحال تزامن الصوت مع الصورة أحضر كاميرا (بلم) وصور خطبة أخرى، وظهرت الصورة لأول مرة متزامنة مع الصوت ومن يومها اكتسبت الجريدة أهمية خاصة لدى رئاسة الجمهورية، واستقرت أوضاعها الإدارية والمالية، وكان ذلك حوالي عام ١٩٥٥ [٨].

الواضح من كل هذا أن حسن مراد كان مثل الكثيرين من رواد السينما متمسكا بالأسلوب الذي عرفه منذ البداية، ورافضا للتطور، أو بالأحرى لا يعتبر الوسائل الحديثة تطورا ، ومما يؤكد ذلك رفضه جميع اقتراحات سعد نديم عندما تولى رئاسة وحدة الأفلام التسجيلية في ستوديو مصر، لتطوير الجريدة، ومنها على سبيل المثال تزامن الصوت والصورة واللقطات الكبيرة (الكلوز أب) وزيادة عدد المصورين لتصوير الأحداث التي تقع في نفس الوقت في أكثر من مكان [٩] ولا شك أن سعد نديم بما عرف عنه من خلال أفلامه لم يكن يستهدف تطوير الجريدة من حيث الشكل فقط، وانما من حيث المضمون أيضا.

لم يحاول أي باحث في مصر تقييم محتوى جريدة مصر السينمائية قبل ابراهيم الموجي، كان الجميع ولا يزالون يؤكدون على القيمة الوثائقية لمواد الجريدة، وهي قيمة عالية ولا خلاف على ذلك وعلى قيمة الريادة والمثابرة. ولا خلاف عليها أيضا ولكن هذا لا يحول دون تقييم محتوى الجريدة بالطبع، يقول ابراهيم الموجي ان حسن مراد «استن لجريدته سنة أوصلتها لبر السلامة، انه رجل عملي، مؤمن بشرعية الدولة وشرعية مؤسساتها وقد امتثل لكل التوجيهات ونفذ كل الأوامر. ونحن لا نستطيع أن نستشف أي شيء عن حسن مراد من واقع مشاهدتنا لاعداد الجريدة، ولا نستطيع أن نحدد فكره وقنوعاته، بل لا نستطيع أن نستشف ذوقه الخاص سواء على المستوى الفني أو المستوى الانساني، وأيضا لا نستطيع أن نستشعر نبض الشارع، فالجريدة لم تكن معنية بالشارع مهما بلغت سخونة الأحداث فيه، بل إن بعض الأحداث الهامة مثل «سوء معاملة المحتل الانجليزي للمدنيين في مدن القناة، تابعته وكالات الأنباء الأجنبية وأهملته جريدة مصر، وعندما اضطرت الى التنويه عنه، استعارت المادة من شركة مترو جولدوين ماير». [١٠]

ومن قراءة عناوين مواد اعداد جريدة مصر منذ بدايتها ، وحتى العدد الأخير الذي اشترك في تصويره حسن مراد عام ١٩٧٠ يمكن معرفة ملامح فكر حسن مراد وذوقه الخاص وليس كما يرى ابراهيم الموجي فالامتثال لكل التوجيهات وتنفيذ كل الاوامر وعدم الاهتمام بما يدور في الشارع ملامح فكرية كاملة لقد سجل حسن مراد التاريخ «الرسمي» وما تريد السلطات تسجيله، أيا كانت هذه السلطات قبل الثورة وبعدها.

ويكشف ابراهيم الموجي عن حقيقة هامة عندما يذكر أن مشهد خروج الملك فاروق من مصر عام ١٩٥٢ ليس مشهدا تسجيليا من جريدة مصر كما هو شائع، وانما مشهد تمثيلي من فيلم «الله معنا» الذي أخرجه أحمد بدرخان عام ١٩٥٤. [١١]، كما يكشف الموجي عن حقيقة أخرى عندما يذكر أن رجال الثورة حاولوا اصدار جريدة سينمائية أخرى باسم «جريدة الحرية» صورها عبدالعزيز فهمي وشقيقه محمود فهمي، ولكن لم يصدر منها غير عددين وعادت جريدة مصر مرة أخرى بفضل قدرة حسن مراد الفائقة على التكييف . [١٢] غير أن استمرار جريدة مصر بعد الثورة بنفس أسلوبها قبل الثورة أي بالتعبير عن التاريخ الرسمي يعني أيضا أن رجال الثورة لم يختلفوا مع حسن مراد.

الهوامش

١ – ابراهيم الموجي : مقدمة كتاب ضياء مرعي جريدة مصر السينمائية (١٩٣٨ – ١٩٥٤) اصدار اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوي للسينما . الناشر المجلس الاعلى للثقافة (مصر ١٩٩٥) .

٢ – أحمد الحضري، تاريخ السينما في مصر (١٨٩٦ – ١٩٣٠) الناشر نادي سينما القاهرة (مصر ١٩٨٩).

محمد كامل القليوبي : محمد بيومي . الناشر اكاديمية الفنون (مصر ١٩٩٤)

٣ – أحمد الحضري : نفس المرجع.

٤ – فريال كامل: حسن مراد ، اصدار مهرجان الاسماعيلية السينمائي الدولي. الناشر صندوق التنمية الثقافية (مصر ١٩٩٣).

٥ – أرسلت هيئة اليونيسكو الى الهيئة العامة للاستعلامات تعرب عن استعدادها للمساهمة في الحفاظ على نيجاتيف جريدة مصر السينمائية ، ووافقت الهيئة العامة للاستعلامات على استضافة الخبير الجزائري هاشمي زرتال من أرشيف الفيلم الفرنسي ، وجاء زرتال الى القاهرة في مارس ١٩٩٦ وقام بدراسة النيجاتيف تمهيدا لاعداد تقرير فني شامل. الجدير بالذكر ان الافلام السينمائية قبل عام ١٩٥٠ كانت تصور على أشرطة قابلة للاحتراق الذاتي، ويستحيل حمايتها من الاحتراق الا بنقلها على الأشرطة غير القابلة للاحتراق، والتي تم التوصل اليها عام ١٩٥٠.

٦ – عبدالغني داود . مجلة فن (بيروت ١٩٩٢/٧/٦)

٧ ابراهيم الموجي : نفس المرجع

٨ – فريال كامل : نفس المرجع.

٩ – ١٠ ، ١١ ، ١٢ – ابراهيم الموجي : نفس المرجع

* * *



من القصة الى الرؤيا حوار مع محمد خضير

حسين عبداللطيف *

بعد (المملكة السوداء ١٩٧٢) مجموعته القصصية الاولى التي شكلت اضافة مهمة للسرد العربي الحديث ، كان الكاتب يبحث عن معالم مدينته في محاولة لاكتشافها ورسم صورة تفصيلية عنها ، وهو المحور الذي استندت عليه مجموعته الثانية (في درجة ٤٥ مئوي ١٩٧٨) لقد قاده هذا الى اكتشاف المدينة في (بصرياثا ١٩٩٣) كتابه الثالث الذي شكل خلفية ، واقعية لقصصه بموضوعاتها ومضامينها واحداثها الى بصرياثا قادتني قدماي ، لاقابل مواطنها الابدي والشرقي محمد خضير.

معي جاء شراح النصوص ومؤولوها ليضعوا الحواشي على المتون ، ويعلموا لنا الطريق.

لقد استعنا على السفر بآلة السفر البوصلة والخريطة وفي الطريق كنا - من وعثاء السفر - نتزود بالماء ونفيء الى ظل نخلة .. ثم نقوم لنبحث عن تاج لطيبوثة ، في الصحراء المترامية الاطراف ذلك هو محمد خضير ، قامة لا تتوارى مثله مثل العديد من كتابنا المتألقين.

هناك وجدناه ، فهو ابن المدينة العريقة التي لم يغادرها يوما الى مسافة بعيدة. لذا احتاج الى كتب الرحالة الذين وصفوا مدننا كبغداد والبصرة والموصل ، وصفا جغرافيا واجتماعيا شاملا ، هؤلاء الذين كانوا يدخلون المدن من بواباتها المفتوحة على الصحراء او على البحر ، وكأنهم يدخلون مدننا خرافية او اسطورية مجهولة .. لقد كان يرى بعيونهم المتسائلة وفضولهم وولعهم وتقنعهم ، اما انا فقد كنت متتبع اثر ، اريد ان اتعرف على الوجه واتقرى قسماته ، اليست (الكتابة حفلة تنكرية؟!) كما يقول هو ، اذا لنزح القناع عن الوجه وعن الرؤيا التي اكتنفها الخريف.

ذلك هو البيت .. رائحة قهوة وجوافة ، نطرق .. وندخل:-

(١) تقع قصص المجموعة الجديدة (رؤيا خريف) في منطقة الخيال والرمز الشعري باتخاذها الغرائبية وتيار الواقعية السحرية مسارا ، وتحقق لحظة سريالية في قصة (داما ، دامي ، دامو) قلادة المجموعة ، لماذا هذا النزوع الرمزي او التحليق فوق الطبيعي والواقعي؟

■ لم يعد غريبا ولا خارقا للمعقول ان نسلك اتجاها لا واقعيا للوصول الى قلب الواقع ، ان الطريق التي اسلكها تخترق اعمق ما في الواقعية من رموز او احلام . الخيال في (رؤيا خريف) محسوب بخطوات موزونة ، واردت ان اخرج في قصة (داما) افضل تقاليد القصة العراقية التي انجزتها اقلام تتطلع الى رؤيا مستقبلية . (داما) قلادة المجموعة فعلا.

(٢) في قصة (حكايات يوسف) شخصيات حقيقية ، ما الحدود التي ترسم بها شخصياتك؟

■ شخصياتي تتمثل امامي في موكب طويل . انها تدخل البناء الذهني للقصة بحقيقتها الوجودية فتبعث فيه الحياة ، كل شخصية تنبثق من حلم بقي كامنا في ظلال ذاكرتي ، و(حكايات يوسف) مثال على ان مجموعة (رؤيا خريف) تضم قصصا ذات اصول واقعية وشخصيات تعيش بيننا.

(٣) في قصصك ميل نحو السرد الاستطرادي ،اورثت ذلك من (الف ليلة وليلة) ام انه احد متطلبات التحقق الجديد ، او التركيبية في البنى السردية؟

■ كل هذا معا ، الاستطراد حين يحددني الايجاز ، والتركيب حين تعجزني البساطة ، في تحقيق رؤيا كاملة لموضوع ملح على البنية السردية ، من الممكن ترتيب اكثر من مستوى لبناء قصة ، لكن النتيجة ستبدو معقولة ومطابقة للتصور الكلي عن الموضوع. وهذا يتم بعد تأمل طويل وحساب دقيق للبدايات والنهايات ، السرد بحث عن الممكن من التصور ونقض التصور بإمكان غيره . بناء جدلي مستمر حتى انتهاء آخر فقرة من القصة. لم ارث هذا من كتاب ، فلقد استعنت في كتابتي بجدل الحياة وهي تغير صورها واشكالها ، الواقعية والاسطورية والرمزية ، السرد يعني ان تتقدم خطوة «خطوة مع قصتك ، وتتراجع معها خطوة خطوة . ان السبق والالتحاق مرحلتان اوليتان ، اما تحقق القصة فيمثل هارموني العناصر المتضادة والمستويات المختلفة وهي تتقدم سوية مثل كتيبة جند مدربة تدريبا جيدا.

(٤) في فصل من كتاب (الحكاية الجديدة) تتكلم عن تصميم ادغار ألن بو القصة ، وفي مكان آخر من الكتاب تتحدث عن مداهمة الاصوات مع بشائر الرؤيا ، الا تنقض المداهمة تلك التصميم المسبق للقصة حسب قانون بو؟

■ القصة بناء متكامل من التصميمات الاولية والتأثيرات المتناسقة ، هذا ما يقصده بو ، لكني تحدثت في الكتاب عن صيرورة القصة خلال مراحل الكتابة الطويلة ، وهي صيرورة خاصة بطريقتي في التأليف ، كنت ارمي الى تقديم تصور خاص عن البناء المتكامل ، وغالبا ما اتوصل الى تصميم نهائي مطابق لتصور بو . القصة في النهاية كيفما تصرفت بها او تصرفت

* كاتب من العراق

بك ، بناء متماسك من التدبيرات النظرية العامة والرؤى الشخصية.

(٥) قصصك الاخيرة ـــ كما تقول ـــ سارت باتجاه البحث عن الشيء المجهول ضمن ما هو مالوف واعتيادي ، فالقوة الكامنة في الفكرة الواقعية تولد مسارها الخيالي ، كما في قصص غوغول ، كيف انتقل هذا المفهوم الى قصصك؟

■ لاحظت ان هذا المفهوم يتجسد في قصص اسبق من قصص همنغواي وجيل الواقعيين الكبار . لقد بقي هذا المفهوم جامدا في قصتنا العراقية والعربية زمنا طويلا . ولم يستطع اساتذتنا الرواد تطويره ، لقد ذهبت الى مرحلة اسبق، فوجدت ان غوغول وبوشكين يبحثان عن الشيء الفريد الكامن وراء الشيء الواقعي . وكانا يصلان بالشيء الواقعي الى درجة الاتقاد ليولدا منه شعاعا خياليا ، وغالبا ما كانا يفعلان ذلك بافكار بسيطة . الموظف الذي يسرق معطفه، والمقامر الشاب الذي يجد حظه في ورقة بستوني . لكن هذه الافكار تنعطف بنا نحو غايات غير متوقعة ، فاذا بالمسار الواقعي يضعنا في نقطة لا عودة منها وحين نواصل المسير الى النهايات المتوقعة ، تنفتح فجأة أمام ابصارنا مسارات غير متوقعة ، وهكذا كلما اوغلنا في التساؤل والارتياب ، انفتحت امامنا ابواب مغلقة، هذا ما اوصلني الى حقيقة ان القصة تبنى على سلسلة من الاحتمالات والتوقعات والتساؤلات.

(٦) في قصصك خلفيات متعددة ، في قصة (صحيفة التساؤلات) خلفيات فلسفية، وفي قصة(اطياف الفسق) خلفية علمية ، وفي (الحكماء الثلاثة) خلفية تاريخية ، كيف توجه هذه المرجعيات لخدمة قصصك؟

■ تتعدد المرجعيات بتعدد المداخل في كل قصة، لا اعني بالمرجعيات هنا اقتباسات مشتقة من خلفيات معرفية متعددة ، وانما هي امتزاج ذهني وموضوعي بين التجربة والخبرة والمعرفة لانتاج نص متفوق على مرجعياته ذاتها ، بمعنى اننا حين نفكر بكتابة قصة من موضوع واقعي ، فعلينا ان نسير خطوات ابعد من حدود الموضوع الواقعية ، نحن نصل عادة الى جذور الخبرة الانسانية المشتركة الكامنة وراء اية خبرة محدودة بزمان ومكان وتجربة ، بهذا تتفوق القصة على خبرة كاتبها ، وتتجاوزه الى خبرتها وهي تعمل بمراجعها ، اي انها تتعدى زمانه الى زمانها ، وهنا يحدث الافتراق بين القصة والواقع الذي تكتب تحت ظله.

(٧) انك تحاول دائما ان تجد تبريرا كافيا ، تبريرا نظريا ، لمحاولات كتابتك القصصية ، كيف تقوم قصصك الجديدة بعيدا عن (السيرة النظرية) التي حواها كتابك (الحكاية الجديدة)؟

■ لا أبرر قصصي ان لم تبرر نفسها بنفسها كل على حدة ، هذا ما اسميته برهانا قصصيا ، اجد ان الكاتب في مرحلة من مراحل ممارسته الكتابة مسؤول عن تقويم قصصه ، اي وعيها حين تبلغ مجموعة يجمعها برهان مشترك ، لاحظت ان الكتابة التي لا تسندها تجربة نظرية جيدة هي كتابة قد تحيد عن غاياتها الاساسية . يجب ألا يغيب عن البال الجواب الشافي على سؤال الكتابة الملح: لماذا نكتب؟ ان محاولات تقويم التجربة تشكل بحق (سيرة نظرية) اجدها صنوا لسيرة الكاتب الذاتية ولا تختلف عنها الا في الموضوع ، اما طريقة عرض الحقائق في النوعين فهي واحدة.

(٨) لقد وضعت عنوانا فرعيا تحت عنوان (الحكاية الجديدة) نقيضا لمفهومك عن السيرة النظرية . كيف تجنس هذا الكتاب؟

■ اعتذر للقراء عن هذا الالتباس في عنونة الكتاب الاجناسية ، اتفقت مع الناشر على تصنيف الكتاب في بطاقة الفهرسة بانه «نقد ادبي» فظهرت هذه التسمية تحت العنوان الرئيسي على الغلاف ، ولو كانت العنونة بمشيئتي لجنست الكتاب بـ«سيرة نظرية» ، وتبريري لذلك كما اشرت واضح، فموضوعات (الحكاية الجديدة) خلاصات ونواتج ثانوية وخواطر وتأملات ترشحت عن كتابة القصص . بمعنى آخر هي (يوميات) كتابة قصص (رؤيا خريف) ،وهي لا تدخل مدخل النقد الادبي العام ، لكنها ، خرجت لكاتبها كخروج (وجهة النظر) من (النظرية) او كانتساب (السيرة الذاتية) الى (الحياة العامة).

(٩) الا تشكل السير النظرية اماطة لثام أو كشف أسرار مؤلف تدافع أنت عن مجهوليته؟

■ المؤلف يجهل هويته الاسمية (التعريفات الاولية التي تبدأ باسم العلم) مقابل تثبيت معلومية ثانية ، معلومية وجودية تبدأ بانتاج اثر ـ قصة كانت ام فنا آخر من فنون الكتابة.

ان الكتابة محاولة لاسقاط اسم المؤلف ليحل محله توقيع من نوع آخر (حسب دراسة جاك دريدا لمؤلفات جان جينيه فإن هذا المؤلف يوقع مؤلفاته باسم الصفة ـ زهرة ـــ بدلا من اسمه الصريح) وهذا يشمل تسميات الشخصيات القصصية ايضا. وحين تسقط التواقيع ، كتوقيع الزهرة ، تترسخ مجهولية مؤلف معلوم بتوقيعاته الوجودية الدفينة في الوجود الاسمي العابر. لإزاء الوجود الكلي للكاتب في عمله ، هناك انزياح ونفور واختفاء من اي وجود محدود (مرصود) بتعريفات سابقة . اطمح يوما الى كتابة سيرة ذاتية لا اجد نفسي فيها على الاطلاق ، بأي صفة من الصفات وبأي اسم من الاسماء ، سوى ما ارسمه من وجوه مجهولة واخرى معلومة تتبادل مع مؤلف السيرة حياة بحياة واسما باسم او صفة بصفة..

(١٠) اتعني ان المؤلف الواحد يرتدي الاقنعة جميعها ليوهم الآخرين انه اكثر من واحد ، او انه ليس احدا بالذات ، كما ورد في فصل (القصاص المجهول)؟

■ أعني بهذا القول نوعا واحدا من المؤلفين هو (المؤلف المقنع) وهو نوع من المؤلفين المجهولين يدفن صفاته الجوهرية خلف قناع من الصفات والاسماء كي يفلت من التحديد ويخترق نصوصه بحرية. علينا ان ننسى اية معلومة عن مؤلف يشاركنا الوجود في رقعة جغرافية او حقيقة تاريخية او صفات فكرية ، قبل ان تتحقق كلها فعلا وبصورة مؤثرة في عمله. ان مثالي في ذلك دستويفسكي ، الذي قرأته باعتباره كاتبا روسيا مرة ، وكاتبا عراقيا مرة ثانية ، وكونيا حين يرتدي اقنعة شخصياته جميعها ويحاور النفوس القلقة في كل مكان ، اي كاتب مثل دستويفسكي هو اكثر من واحد ، حين لا يكون روسيا فقط.

(١١) في فصل (ذاكرة العطار) ورد ان عظمة هذا الفن (القصة القصيرة) في انه لا يملك مقومات العظمة والبقاء ، فالقصة القصيرة فن عابر كاوراق الاشجار التي تجرفها الريح ، وكيف تبني وجودا كبيرا على فن عابر؟

■ كنت بذلك ادحض اوهاما حول عظمة فن القصة القصيرة . اردت ان

اقول ان عظمة هذا الفن وعبوره وهميان كـوهم (الوجود الكبير) و(الوجود الصغير) اننا لا نبني وجـودنا على أبنية توصف بـانها قصيرة او طويلة ، او نقيس عظمــة وجود على اساس (العبور) او (الثبـات) . ان الوجود العـابر كالثابت كلاهما يخطف كلحظة حلم ، لا بالقياس الزماني الثابت ، او القياس المكاني المحدود ، والقصــة القصيرة فن (عابر) او (عظيم) قيـاسا بصورة مجازية ، بـأوراق شجر تجرفها الريــح . ما يبقى من فـن القصة القصيرة اثره الخاطف ، الرؤيا الكونيـة (الكبرى) او (الصغرى). ما زلت اجهل قيمة الحجوم والصفات قياسا بالاثـر الاكبر الذي يخلفه سقوط نيزك في ظلمات الكون او ظلمات العقـل. بذلك اردت ان اثبـت ان النسخة الكبرى لبصريـاثا مطابقة تماما للنسخة الصغرى منها في قصة (أطياف الفسق) وان الظهور مساو للاختفاء بالنسبة لكائناتها.

(١٢) هناك من يشير الى تـأثير كالفينو في (بصرياثا) التي كـررت بناءها في قصصك.

■ بناء كالفينو في (مدن مرئية) بنـاء روائي مستقل وخاص جدا ، لا اجد له نظيرا في رؤى مدينة (بصرياثا) . انبثقت بصرياثا من رؤيا هيتروتوبية (قبل ان اعثر على تسميتهـا هذه عند فـوكو) وكنـت عنصرا مشاركا في بنـائها ، بالاتجاه المعاكـس لمدن كالفينو ، الذي كـان (يشاهد) مدنــه ولا يصنعها ، يصف غرابتها ولا يعيش فيها . بصرياثا مدينة مرئية ، وهي جزء من سيرة مؤلف عالق في رؤياها ، لذا يتكرر صنعها بأبنية مختلفة.

(١٣) يشاركـك في اتجاهك القصصي الجديد كتـاب امثال محمــود جنداري وجليل القيسي ولطفيــة الدليمي وجهاد مجيـد ونعيم عبدمهلـهل ومحسن الخفاجـي ، كيف تميـز قصصك بين هؤلاء ، او بين كتـاب الموجة الشـابة الجديدة من الكتاب؟

■ أجد أن كل مؤلف من هؤلاء المؤلفين الذين ذكرتهم كان له مدخله الخاص الى عالمه ورؤياه ، مع ذلك ما زالت الموجة تقرع جدران القلعة الصامتة بقوة ، وسيمـر وقت طـويل على هـذه المحاولات كـي تتضح الأصــداء وتقترب الاصوات من الجدار الشاهق لقلعة الرؤيـا الجديدة . من المؤسف اننا فقدنا جنداري في بدايـة الرحلة. لكنني أثق بقوة في الموجة الجديدة مـن الكتاب ، واحترم جهود جيل الكتاب الذي انتسب اليه باتجاهاته الابداعية كافة.

(١٤) حددت أربع مجرات تـأثير في القصة العراقية: الواقعية وتيـار الوعي والشيئية والواقعية السحرية. الا تـرى قصصـا منجزة خارج هذه المجرات الاربع؟

■ أشرت الى اقوى التأثيرات . ويمكن اضافة المجرة الوجودية ، والسردية العربيــة القديمة التي استقـت منها قصص كثيرة في الآونــة الاخيرة . اما المجرة الخياليـة العلمية فما يزال تأثيرها ضعيفا في قصصنـا ، ولابد من فصل تأثيرهـا عن تأثير الخيال الفـانتازي المحض. اعتقد ان تمييـز هذه التأثيرات في القصــة العراقية يعكس غنـاها وتنوع التيارات التـي جددت اشكالها وغـزارة الموضوعات التي حـركتها ، وفعاليتهـا بين السرديات العربيــة المعاصرة. لقد أشرت الى هذه التـأثيرات على أنها عوامل قـوية في تجديد الاشكـال والرؤى وصيغ تفـاعل ومقـايسة ايجابية، لـذا لم اجد قصة عربية واحدة تعمل خارج تأثير مجرة من هذه المجرات.

(١٥) أظنك استفـدت من بورخس في (الحكماء الثـلاثة) وكذلـك في (رؤيا البرج) في طبقـاته ومتـاهته تحت الارض. ان قسمـي البرج وانعكاســه في الأرض يعتمد على فكرة التنـاسخ التي اغرم بها هذا الكاتـب اللاتيني، كما يوجد ثمة مقترب في قصتك (حكايات يوسف) من (مكتبة بابل) لبورخس، وهو يحكي عن مؤلفين وكتب ايضا ـ كيف تحدد قيمة هذه التأثيرات؟

■ (الحكماء الثلاثة) و(رؤيا البرج) كانتـا الخطوة الاولى في وعي تجربتي الجديدة. لم يكـن بورخس وحده مــن ساعـدني على تلمس تـدابير هذه التجربة. كان هنـاك غوغول وبوشكين ، وادغار الن يـو ، بالدرجة الأولى، يليهم في الاهمية ماركيز وراي برادبـري وكتاب الخيال العلمي. كل هؤلاء اشـاروا معا الى الينـابيــع القديمـة ، ينـابيع الفكـر العـربي الاسلامي والاسطوري العراقي ، كي استقي منها لبناء شكل جديد ورؤيا اساسية ، في اطار فن رسخت قواعده الحكمة نصوص هؤلاء الاساتذة. اكرر ما قلته في حوار سـابق بأن تـاريخ القصة القصيرة هـو تاريخ افـراد حازوا على مرتبة الاستاذية ، ولا يحرجني ابدا ان تـذكر قصصي مع نصوصهم جنبا الى جنب ، بل ان ذلك يسعدني حقا ، فـالانتماء الى حقل هؤلاء الاساتذة هو حلم كل كاتب معاصر. بت اعتقد اكثر من ذي قبل ان قصة ما لابد ان تنجز في ظــلال مناخ قصــص اخـرى ، وان وجود الكـاتـب في نطاق التـأثيرات المتضادة يسـاعده على موضعــة نصوصـه بين الاصوات التي تلغـم جو الانجـاز. انني استطيــع اليـوم أن أضع نصـوصي بمنـأى عن تـأثيرات بورخس وغيره مـن الكتاب ، لانها تستطيع ان تميز مصادرهــا بوضوح ، وهي مصـادر تسبق مصادر الكتـاب الذيـن ذكرتهم. لا توجـد مكتبة في (حكايات يـوسف). المكتبة موجودة في قصة (صحيفـة التساؤلات) وهي تلعب دورا تحفيزيا فيـه. اما المكتبة في قصة بورخس (مكتبـة بابل) فهي بناء فلسفـي اساسي اراد بها ممـاثلة الكون لشكـل مكتبة دائريـة نضدت الكتب فيها بطريقة مقصودة. القصص التي تعتمد نظام المكتبات في تحفيز السرد كثيرة ، ولا يعنـي وجود مكتبـة في احـداها اقتبـاسـا لنظام قصـة بورخـس. لقد ذكـرت في فصل (براهين بسيطـة) ان المخطوطـة والسفر والمتاهة بؤر سردية متكررة ، وانها من الموضــوعات الخالدة التي ستوجه اعمالا الى براهينها الصائبة على حقائق الفكر والوجود.

(١٦) انتقلـت من (المملكــة السوداء) الى (رؤيـا خـريف) ، مــن الذاكـرة الجمعية الى الذاكرة التأويلية ، كيف تبرهن على ذلك؟

■ انتقال اسـاسي . من الصــوت الى الصدى ، مــن الاسم الى الهويــة ، من المأثور الى الاثـر ، ما يتبقـى اشارات متصــادمة تحت السطــح ، في العمق المكنون للرؤيـا. لقد انتقلت من القصة الى الرؤيـا ، وهنا وصلت الى (الحد النهائي) الـذي عبرت انت عنـه في احدى قصـائدك ، اقول (وصلـت) على سبيل الافتراض ، فـأنا ابحث ، وقد أقـول أحيانا (أجد). ولم اقـل قط اني (وجدت) ما هو نهائي. لا استطيع أن أبـرهن على حد نهائي. لا استطيع ان ابرهن على كل شيء . القصص (تبرهن) بالمعنى الذي نقول فيه انها (تعمل) على البرهان . لا شيء نهائي في عمل السرد ، بـالرغم من انه يمسك بغـاياته جيدا.

(١٧) قصص (رؤيا خـريف) قصص متضامنــة في البراهين، متجانسة في الرؤيـا والتقنية ، اتشكـل (رؤيا خريـف) انقطاعا اسلـوبيا مـع قصص مجموعتيك السابقتين؟

■ أميل الى طرح رؤيا متجانسة في الكتاب الواحد ، هذا ما صنفه النقاد على انه انقطاع اسلـوبي ، او تحولات تقنية ، لا تحد بمسار منتظم ، او بـرؤية

واضحة التطور. والتطور المقصود الذي يعنونه هو مواصلة ما بدأته في نقطة ثم الانتقال الى نقطة اقرب وهكذا. هذا التطور ينطلق من مستوى اقل نضجا الى مستوى انضج. وفي نظرهم ان الكتب المتعددة تؤرخ لتطور او نمو تجربة كاتب او نضج فنه في مسار منتظم. والحق أني لا أرى في كتبي تطورا اسلوبيا او فكريا منتظما او غير منتظم. وان عوامل كثيرة تتدخل في تنظيم هذا الاقتراب، وهي تتجمع في مسار لا تزامني، لا تطوري، بل تؤثر في أعمالي تأثيرا متداخلا. أشعر وكأن مجموعاتي الثلاث صدرت في لحظة نمو واحدة، واني أجد نفسي فيها جميعا في وقت واحد. وهي تمثل اطوار رؤيا بوجوهها المختلفة، تدور معا حول مركز عقل فعال يتجاذبها ويلفظها، ولولا تماسكها ووحدة مكوناتها لتحطمت نثارا. اني لا ارسم خطا تطوريا لقراءة أعمالي، لاني اجد نفسي في اية نقطة من تاريخ كتابتها، ما قبل وما بعد زمنان متداخلان ومتحولان، متساويان في الرتبة والتطور. الرؤيا المتحولة لا زمان لها.

(١٨) حددت للحكاية ثلاثة عصور في كتابك (الحكاية الجديدة) عصر النشأة، وعصر اكتشاف الحكاية، وعصر العودة الى الحكاية. كيف تواجه الانتقادات التي وجهت اليك بسبب هذا التقسيم؟ وهل يتحدد عصر العودة الاخير بالاساليب او المحتوى او النوع؟

■ كان لابد من الدخول الى العصور الذهبية للحكاية بمدخل تاريخي يعين قلاعها وينصف حكاتها. وهي قلاع في بلدان مترامية الاطراف، وهم حكاة حقيقيون ووهميون، لذا كان التعرف والاستطلاع سمتين وصفيتين في هذا المدخل، وقد استدعى مني تصنيفا زمانيا أوليا، ومطالعة خيالية في كتاب الحكايات الكبير، اخرج منها بحكمة اساسية توضح سبب العودة الى القلاع القديمة. وهذه الحكمة ليست واحدة، اذ انها تتكرر في كل حكاية جديدة بشكل ومحتوى مختلفين، يعرض فيهما الحاكي الجديد قصة اللقاء بين الانسان وقوى الطبيعة الظاهرة والباطنة. قد يحصر باحث اطوار الحكاية في ثلاثة عصور، وقد يختزلها آخر في عصرين، او قد تتزامن عند باحث آخر في عصر واحد، تجتمع فيه خصائص السرد القديم والجديد على المستويات كافة، الشكل والمحتوى والنوع. ولا يعني ذلك الا ان الرحلة متواصلة، وان شعورا يتضاعف بأنها رحلة لا عودة منها، بعد ان تبلغ نقطة الصفر المطلق في التصور.

(١٩) استخدمت الحوار العامي في قصة (أطياف الغسق) حين نشرها اول مرة في مجلة الآداب، ثم استبدلت به حوارا فصيحا عند اعادة نشر القصة في المجموعة. أتجد مبررا لهذا التبديل؟ وهل تجري تعديلات كثيرة على قصصك؟

■ وجدت أن الكلام العامي الذي تنطق به شخصية النحات منعم فرات في النسخة الاولى من (أطياف الغسق) لا يعدو ان يكون كلاما مقصودا لتحديد نمط سابق لشخصية معروفة، فاستبدلت به كلاما فصيحا لاخرج بالشخصية الى فضاء قصصي اوسع من دون ان اسلبها ملامحها الاصلية. فالقصة في مظهرها الاخير مدونة تنصهر فيها المراجع واللهجات.

غالبا ما اجري تعديلات طفيفة على قصصي عند النشر الثاني؟ لكنني اجريت تعديلات هامة على قصص غير منشورة في مجاميعي السابقة وأزمع طبع ثلاث منها في الطبعة الجديدة من (المملكة السوداء)

(٢٠) اخذت قصصك تميل الى ضرب من الطول والتعقيد ورسم المشاهد العديدة، وهو ميل روائي، أألديك مشروع روائي مقبل؟

■ غالبا ما يشار الى القصة القصيرة باقترانها الدائمي مع الرواية بهدف ترسيخ خاصيتها البسيطة التي لا يمكن خرقها. لكني حاولت أن أوسع الحدود المشروعة، وتصميم مشاهد عدة تتمكن من احتواء أفكار وشخصيات في فضاءات تتاخم الفضاء الروائي. وقد اغناني هذا التوسيع عن التفكير في كتابة رواية. احاول الآن التحضير الى عمل يتحرك في المنطقة المشتركة بين القصة والرواية أطلقت عليه عنوان (خالد السروجي) سيوسع من المدى المشروع للقصة كي تتحول الى رواية.

(٢١) أود أن تشير الى وضع القصة العراقية الحالي، ومقارنته بالوضع القصصي العربي والعالمي.

■ لدي تصور عن القصة العراقية منقطع عن تصوري للقصة العربية والعالمية، وهذا وضع شاذ كما ترى لا يشبه وضعنا قبل ثلاثة عقود. كنا نستطيع ان نموضع قصصا بين قصص اشقائنا العرب من خلال نشرها في الاعداد الخاصة من المجلات العربية كالآداب والهلال والمجلة وغيرها. لكننا الآن نجهل النصوص المجاورة لنا، ناهيك عن النصوص البعيدة عنا. ومثل هذا الانقطاع والتجاهل يؤذيان مخيلتنا التي تتطلع الى معانقة الانجاز العربي والعالمي، والامتزاج بالسرديات المحجوزة هنا وهناك. اعتقد أن تقييم انجازنا بمعزل عن الانجاز العربي والعالمي حكم لا ينفعنا في شيء.

(٢٢) تمسك بلغة ذات متانة او جزالة تعبر عن منهج كلاسيكي، ألا تساوق اللغة عندك تطور الاشكال؟

■ لغة القصة امتياز اتمسك به لنفسي استثناء من عناصر القصة الاخرى التي أدعو القارىء الى تلقيها على وجه المشاركة الكاملة. اللغة تخفي تبريراتي ونواياي القصصية، لذا فهي جزء هام من شكل القصة وبنيانها. هكذا يتضح ان الكاتب يتصرف بلغته على وجه الامتلاك الخاص، ويجرب فيها ما لا تقبل العناصر الاخرى تجريبه. وأول ما أجربه في لغتي قابلية العبور من مستوى اللفظ المفرد الى مستوى التركيب العام، فاستخلص بواسطتها الروح الشعري الخفي من الجسد الظاهر للكلمات واني أتوخى الدقة في التركيب والانتقاء في المفردات، لكني لا أقع في وهم البلاغة الفارغ من المعنى. اللغة وسيلة من وسائل الوصول الى المعنى الدقيق للاستعمالات القصصية المختلفة. وما أكثر المشكلات التي تحلها لغة القصة حين يستعملها القصاص استعمالا دقيقا. وهذا هو روح التقليد الادبي القديم الذي يتوخى الترابط العضوي بين اجزاء العمل الادبي، وهو روح التقليد الأدبي الجديد كذلك، الذي يهدف الى الربط الدقيق بين الفكرة والتجربة، او الفكرة والواقعة. لكن الاستعمال الجديد للغة القصة يتمثل في اعتبار أساسي، وهو أن القصة مدونة، تعمل عناصرها اللغوية على تحويلها الى واقع كتابة بدلا من كتابة واقع. بمعنى أن لغة القصة ليست وسيلة تعبير عن واقع سابق على الكتابة، وانما هي واقع تعبيري يتولد في النص اثناء كتابته.

* * *



الشـــاعر

أحمد عبدالمعطي حجازي

هزيمة ١٩٦٧ أدت الى عـزلة جيل وهجـرة جيـل آخر

حاوره: عزمي عبدالوهـاب*

بالأمس القريب احتفت الاوساط الادبية في مصر ببلوغ الشاعر «احمد عبدالمعطي حجازي» الستين من عمره الجميل، والشاعر الذي بدأ حياته قـائلا: «انا اصغر فرسـان الكلمة» صـار رائدا كبيرا مـن رواد حـركـة الشعـر الحر ، ومـازال محتفظا بحيويـة الشباب وحكمة التجوال في الـزمن . وطوال هـذا الحوار الـذي امتـد الى قـرابة السـاعتين كـان للمدينـة حضورهـا الشعري والانساني كما كـان الشاعـر متكئا على جراحات جيل ذهب مع الحلـم حتى آخر الطريق التي أدت الى انتحار ، وصمت ، وجنون بعض أفراده المبرزين.

■ كان الخروج مـن «تلا» الى «القاهـرة» فكانت «مـدينة بـلا قلـب» .. فما دواعـي الخروج ، وكيف اختلفـت الـرؤيـة الشعرية للمدينة؟

● دواعي الخروج من القرية للمدينة كانت طبيعية ، لان الريف المصري طارد ، وهو لا يطـرد فئة معينة ، ولكنه يطرد كثيرا من الفئات ، والمدينة تمثل حلما ، او فـرصة أغنى للتقدم بشكل عـام ، ولذلـك نجد ان كثيرا من ابنـاء الفلاحين عـرفوا الهجرة الى المدن منذ الاربعينات ، هذه الهجرة حدثت من قبل ـ بلاشك ـ ولكنها لم تكن ظـاهرة . فالهجرة الواسعة بدأت ـ ربما ـ منذ الاربعينات ، وباعثها ان الصنـاعة المصرية عرفت شيئا من الازدهار بسبب ظروف الحرب العـالمية الثانية التي منعـت حـركـة الصـادرات والـواردات بين مصر والـدول الاوروبية فتشجع الرأسماليون المصريون أو تشجعت فئات واسعة على دخـول مجال الصناعة سواء في إطار مشروعات كبرى أو صغرى ، فانتشرت مصانع الحلج والغزل والنسج ، وقـامـت هذه المصانـع او معظمها على اطـراف المدن ، فشدت ابنـاء الفلاحين الفقـراء ليعملـوا فيهـا ، وفي مقدمتهـم ابنـاء «المنوفية» . والفئة الاخرى التـي كان لابد لها ان تهاجـر من الـريـف الى المدن هـي فئة المثقفين ، واعنـي المتعلمين الـذيـن يكملون دراستهم الأوليـة في مدارس القرية ـ وهي لا تعدو ان تكون مدارس ابتدائية ـ ثم يذهبون الى المدن القريبة لقطع مـرحلة التعليـم الثانـوي وبعد ذلك يمكنهـم ان يذهبـوا الى القـاهــرة لاستكمال دراستهـم العـاليـة، او يـذهبـوا الى «الاسكندرية» لانها كانت قد بدأت نشاطها الجامعي بجامعة «فاروق الاول» وانـا من هؤلاء فبعـد ان انتهيت مـن المرحلة

★ كاتب من مصر

الابتدائية بـ«تلا» ذهبت الى «شبين الكوم» لاكمل دراستي بمدرسة المعلمين التي كانت الدراسة بها آنذاك ست سنوات ، وتخرجت سنة ١٩٥٥ ولكن سلطات الامن لم توافق على تعييني مدرسا لاني كنت قد اعتقلت لمدة شهر في نوفمبر ١٩٥٤ بعد مشاركتي في مظاهرة بـ«شبين الكوم».

■ هل جاء اعتقالك ضمن تداعيات مارس ١٩٥٤؟

● كان ذلك في اعقاب أزمة مارس ١٩٥٤ وما تلاها ، بالاضافة الى انه كان لي نشاط وطني بشكل عام ، ففي تلك الفترة كان المد الثوري على أشده ، وكانت المدارس والجامعات تشارك في العمل الوطني ، واي حدث كان يقع في القاهرة كنت تجد له اصداء بالاقاليم ، لكن في نوفمبر كانت ذكرى «محمد فريد» واتخذنا منها ذريعة للخروج في مظاهرة واعتقلت لمدة شهر ثم أفرج عني لانه لم يكن هناك سبب يؤدي لاستمرار الاعتقال ، واكملت دراستي وحصلت على دبلوم المعلمين ، ورغم ان ترتيبي كان الاول على المدرسة والخامس على القطر ، فلم أعين ، وعندئذ فكرت في البحث عن عمل بالقاهرة ، اي ان السبب الرئيسي كان هو البحث عن عمل ، لكن السبب الحقيقي مختلط ، فأول قصيدة نشرت لي في مارس ١٩٥٥ بمجلة «الرسالة الجديدة» ، وكان حلم الظهور والوصول الى منابر النشر بالقاهرة ، والاتصال بالحركة الثقافية والشعرية على وجه الخصوص دافعا اساسيا آخر للخروج ، ولكنني كنت اعتقد بإمكانية تحقيق هذا الاتصال بصرف النظر عن مكان وجودي فالشاعر يستطيع ان يكون موجودا بأسوان ومتصلا بالحياة الثقافية في ذات الوقت ويستطيع ان ينشر في اي مكان لانه لا ينشر بشخصه ولكن بقيمة انتاجه ، وفي تلك الفترة كنا نتابع في مجلة «الرسالة الجديدة» قصائد ومقالات المصريين الذين يعيشون في العاصمة والاقاليم على السواء ، والعرب الذين يعيشون خارج مصر في سوريا أو لبنان أو العراق ، لكنني كنت أعلم ان وجودي بالقاهرة اكثر جدوى حيث يتاح لي الاتصال المباشر بالحياة الثقافية . كنت على مفترق طرق ، إما ان اشتغل بعيدا عن القاهرة ، واجعل الشعر اهتماما ثانويا ، وإما ان اذهب الى العاصمة لأعطي نفسي تماما للشعر ، وهذا ما كنت في حاجة اليه ، ليس فقط لانشر اشعاري ، ولكن لانغمس في الحركة الثقافية وأتعلم منها واطور موهبتي ، واكمل ثقافتي التي كانت لا تزال محدودة ، في هذه الفترة كان علي ان اتقدم بسرعة او تفرض علي ظروف الحياة الشخصية العامة ايقاعا أبطأ ، فلو كنت أعيش خارج القاهرة لأصبحت فكرة الزواج مطروحة ، وبالتالي سيؤدي ذلك الى الانشغال في الحياة الاسرية والعملية ، ومن حسن الصدف انني واجهت مشكلة في التعيين فكان لابد من الهجرة الى القاهرة ، وخلال شهور تالية من تاريخ نشر قصيدتي الاولى نشرت لي أربع قصائد واستقبلها النقاد بحماسة ، أذكر منهم الناقد «أنور المعداوي» والدكتور «عبدالقادر القط» و«رجاء النقاش» الذي كان طالبا آنذاك ، وقدمني هؤلاء النقاد لبعض الصحفيين المعروفين آنذاك مثل «مرسي الشافعي» وعن طريقه عملت مصححا لمدة خمسة عشر يوما بدار الهلال ثم انتقلت للعمل بمجلة «صباح الخير» في ذات الفترة التي عمل بها الشاعر «صلاح عبدالصبور» كنا نحرر بابا اسمه «عصير الكتب» ، ونتابع الحياة الثقافية ، وفي مرحلة متقدمة انتقلت للعمل بـ«روز اليوسف» اما عن صورة «القاهرة» فقد كانت في خيالي صورة مركبة من الواقع والخيال ، من الاسطورة والعناصر الفلكلورية الموروثة من الريف لأن صورة المدينة الكبرى (القاهرة بالذات) عند الريفيين صورة سيئة ، ولولا اولياء الله (الامام الشافعي والحسين والسيدة زينب) لكانت مجرد بؤرة فساد ملعونة ، وهذه الصورة لها أسبابها الاجتماعية والاقتصادية والاخلاقية ، لكن لم يكن هذا هو الوجه الوحيد للقاهرة ، فالوجه الآخر هو الوجه المشرق لعاصمة الثقافة العربية الحديثة ، وهذه الصورة بوجهيها موجودة في شعري الاول فالقاهرة هي المدينة التي لا يعرف فيها احد احدا ، المدينة التي هي صورة من صور الجحيم بالنسبة لشاب ريفي بريء ، يكاد يكون طفلا يبحث عن الدفء والصداقة والاخوة ... الخ.

القاهرة آنذاك كانت في نظري مدينة معادية للانسان ، تبني نفسها على اشلائه ، مدينة كبرى لان الانسان فيها صغير.

الانسان ضئيل والعمارات عالية ، هذا ما تجده في شعري الذي كتبته خلال الفترة الاولى التي قضيتها في القاهرة ، تجد البراءة في مواجهة العنف والقوة المستفحلة لكل ما هو آلي وصناعي ومصطنع ، لا شجر ولا زهور ولا حقول بالمدينة ، لا قمر في سماء المدينة ولا فجر فيها أيضا. أما الوجه الآخر المشرق للقاهرة فكان ناتج عنصرين مؤثرين في تكوين صورتها ، خصوصا في المرحلة الاولى وهما: الحركة الثورية الجديدة فقد كان هناك مشروع ثوري ينقي المدينة ويطهرها من آثامها ، يحولها الى مدينة للانسان لا ضد الانسان وهذا تراه في قصائدي التي كتبتها عن «جمال عبدالناصر» في الفترة الاولى ، وعن الثورة العربية في سوريا والعراق والجزائر. اما العنصر الآخر فهو الحب الذي يعني الخروج من الوحشة الفردية الى اقامة علاقة بالمعنى المباشر بين رجل وامرأة ، وايضا الحب بمعنى الصداقة وأظن انه لم

يحتفل ـ في جيلي على الاقل ـ شاعر كما احتفلت انا بالصداقة فكثير من قصائدي تتحدث عن اصدقاء او تبدأ بيا أصدقاء . المدينة كانت مرفوضة ومكروهة وكنت اعتبر نفسي عدوا لها وعلاقتي بها تتوزع بين السلب والايجاب ، فالمدينة ترفضني وأنا ارفضها كذلك ، وهذا الموقف عبرت عنه في قصائد مثل (سلة ليمون ـ مقتل صبي ـ الطريق الى السيدة ـ الى اللقاء... الخ) بعد ذلك تغيرت الصورة تماما ، وهناك قصيدة اسمها (حب في الظلام) تضمنت لأول مرة عبارة اقول فيها: (أحس كأن المدينة تدخل قلبي) هذه هي الفترة التي بدأت تشهد تطورا ايجابيا في علاقتي بالقاهرة.

■ في نوفمبر ١٩٥٤ كان اعتقالك وكانت الساحة تغلي بتيارات سياسية ، هل كنت منخرطا في نشاط سياسي او ممنهجا بشكل يؤدي لتكرار اعتقالك مرة ثانية؟

● كان عمري ثلاثة عشر عاما سنة ١٩٤٨ ومنذ هذا التاريخ حتى سنة ١٩٥١ كنت متعاطفا مع الاخوان المسلمين لسببين: الاول ، انهم شاركوا في حرب فلسطين ، اما الثاني فهو انهم كانوا مضطهدين آنذاك . بعد ذلك ما كدت انصرف بجد للقراءة والكتابة حتى انتهت علاقتي العاطفية بهم لانني كنت اكتب واقرأ بكثافة (ربما كنت اكتب كل يوم قصيدة) واصبح حصاد قراءاتي الادبية والفكرية آنذاك يبعدني تماما عن هذا التيار ، لانني انصرفت لقراءة توفيق الحكيم ـ البدايات مع المنفلوطي والرافعي ـ والعقاد وقليل من طه حسين ، وبداية من ١٩٥٣ توجهت لقراءة «عبدالرحمن بدوي» في سلسلة اعماله الفلسفية ابتداء من الفلسفة اليونانية وانتهاء بالفلسفة الالمانية الحديثة ، ثم القليل جدا من «سلامة موسى» لانني لم اكن احب لغته ، ولا ازال اعتقد ان لغته لغة تعليمية ، صحفية خالية من الجمال ، وبسيطة لا ترضي غرور شاعر (وأنا في ذلك الوقت كنت شاعرا). بالاضافة الى المناهج الدراسية الادبية التي كانت منظمة من العصر الجاهلي الى العصر الحديث ، وانهمكت في قراءة الرومانتيكيين خصوصا .. علي محمود طه وابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل وصالح الشرنوبي ومحمد عبدالمعطي الهمشري وايضا الرومانتيكيين العرب مثل المهجريين: ايليا ابوماضي وليس جبران خليل جبران فقد كان احساسي نحو لغته ان بها جمالا وبساطة ودفئا وعفوية تلقائية ولكن بها قدرا من الركاكة التي دخلتها عن طريق العامية اللبنانية من ناحية ، ومن ناحية اخرى عن طريق اللغة الانجيلية التوراتية ، وامتدت قراءاتي الى جورج صيدح وميخائيل نعيمة شعره وكتبه النثرية خاصة كتابه الاول (الغربال) كما امتدت الى قراءة الرومانتيكيين المقيمين بالبلاد العربية مثل الياس ابوشبكة اللبناني وابوالقاسم الشابي التونسي ، هذه القراءات ابعدتني تماما عن فكر الاخوان المسلمين وكان زملائي في ذلك الوقت يرون ان هذه القراءات افسدت عقيدتي ، وجهات الامن كانت تعتبرني من الاخوان المسلمين رغم اني لم أنتم في فترة الصبا لاي حزب ، فلم أكن شيوعيا ولا من اتباع مصر الفتاة ، اذ كانت الاحزاب التقليدية قد انتهت بحلها سنة ١٩٥٣ ، اما بعد ذلك فقد تعاطفت مع البعثيين والناصريين خصوصا بين ١٩٥٦، ١٩٦٧.

■ من «القاهرة» الى مدن الآخرين كان الخروج الثاني الى «باريس» الذي استمر سبعة عشر عاما ، فكيف كنت ترى المدينة؟

● «باريس» كانت بالنسبة لي مدينة محايدة، فهي ليست وطنا ، وبالتالي لا اخشى فيها على نفسي بحكم أني فيها زائر ، واقامتي ايا كانت مؤقتة حتى لو طالت، وعندما قررت السفر لم يكن في ذهني انني سوف ابقى هذه الفترة فقد كانت (فسحة) اكثر مما هي معاناة ، لم تكن في ذهني فكرة العمل او الاقامة الطويلة لذا كانت «باريس» باستمرار خيالا جميلا على عكس صورة القاهرة التي خرجت بها من الريف. لكن صورة باريس التي خرجت بها من القاهرة هي الصورة التي قدمها توفيق الحكيم واحمد الصاوي محمد وطه حسين فهي مدينة النور ، لذلك كانت عكسية تماما ولم تنقلب مع طول الاقامة رأسا على عقب ، وكل ما هنالك انها لم تعد مدينة زيارة انما تحولت من مجرد فكرة خيالية او حلم الى مدينة حية اعرفها من الداخل عن طريق العمل واعيش فيها . وبشكل عام تجربتي في باريس تجربة ايجابية . وليست هذه هي الصورة الموضوعية لباريس ، فهي تختلف من شخص لآخر لاني ما كدت اصل الى باريس في اول مارس ١٩٧٤ او بعد وصولي بشهر حتى ظهرت مقالة عني في صحيفة (اللوموند) ـ اكبر صحيفة فرنسية ـ كتبها الشاعر والروائي المغربي الطاهر بن جلون ومقالة اخرى في صحيفة(ليومانتيه) ـ وهي صحيفة الحزب الشيوعي الفرنسي ـ كتبها «هنري الج» ودعيت للقاء بطلاب واساتذة قسم الدراسات العربية بجامعة (باريس٨) واللقاء الذي كان مقررا له ساعتان امتد الى اربع ساعات ، وعلى اثر هذا اللقاء عرض علي العمل بالجامعة ، واستمر العمل بين هذه الجامعة وجامعة باريس٣ (السوربون الجديدة) بداية من العام الدراسي ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥ الى ان رحلت عن باريس في آخر سنة ١٩٩٠ ، كل شيء كان مفتوحا: العمل من ناحية ، والاقامة والسكن بأجر معتدل عن طريق بلدية «باريس» ،

والصداقات التي نشأت بيني وبين اساتذة الجامعة خصوصا «جاك بيرك» الذي تعرفت عليه بمصر ثم توثقت علاقتي به في باريس ، كذلك «جمال بن شيخ» ، ويعد اكبر استاذ للادب العربي في فرنسا وهو شاعر وناقد من اصل جزائري فباريس تحولت من ان تكون «كارت بوستال» جميلا الى مدينة تدخل في تكوين إحساسي بالمواطنة، اصبحت مصدرا اساسيا من مصادري الروحية والثقافية ثم ساهمت في تكويني من جديد عن طريق اكتساب اللغة والصداقات القوية التي نشأت بيني وبين الفرنسيين، ثم المعرفة الوثيقة بدروبها لان حياتي في فرنسا لم تكن فقط في «باريس» كنا نخرج من آن لآخر الى الريف ـ البحر ـ الجبل ، كذلك عن طريق الاولاد ، فاثنان من ابنائي الاربعة مولودان في «باريس» وقد تشكل وعيهم جميعا هناك ، واكتسبوا الجنسية الفرنسية الى جانب الجنسية المصرية ، اصبحت باريس امتدادا للوطن ، هذا هو تحولها من فكرة شعرية الى عنصر اساسي في التكوين.

■ بالنسبة لسنوات الخروج الشعري والنقدي من مصر في السبعينات ، هناك اتهامات بالهرب والتخلي ، فكيف ترى حصادها الممثل الآن في الساحة الشعرية؟

● الثقافة المصرية بداية من السبعينات نتيجة لانقلاب كامل في الحياة المصرية الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وهذا الانقلاب لم يكن ايجابيا لانه كان استمرارا واستطرادا للكارثة التي وقعت في ١٩٦٧ ، وكانت النتيجة حصادا شقيا وهجرة واسعة للمثقفين المصريين ، مصر اصبحت طاردة لمثقفيها ، في ذلك الوقت خرج «علي الراعي» ـ «الفريد فرج» ـ «محمود امين العالم ـ بهاء طاهر ـ سعد اردش ـ كرم مطاوع ـ امير اسكندر ـ غالي شكري» (خرج الى بيروت اولا ثم الى باريس) كذلك عدد كبير من اساتذة الجامعة مثل عبدالرحمن بدوي (خرج في اوائل السبعينات) ، عدد لا بأس به من الكتاب والشعراء هاجروا الى بلاد عربية، وقليلون ذهبوا الى اوروبا وآخرون انتقلوا من بلاد عربية الى فرنسا حتى الفنانين التشكيليين «آدم حنين» وجورج البهجوري وعدلي رزق الله ورجائي وحتى الموسيقيين رمزي يس وعاطف حليم . هذا الخروج ادى الى خلخلة الحياة الثقافية في مصر خاصة بعد ان تولى المسؤولية «يوسف السباعي» و«عبدالقادر حاتم» ولم تكن علاقتهما بالمثقفين وبالاجيال الجديدة علاقة طيبة، كانت علاقة حادة وعنيفة ، فالمثقفون لدى هؤلاء المسؤولين اما ناصريون او يساريون ، كذلك كان بالنسبة للاجيال التالية لجيلي اما الاجيال الجديدة التي ظهرت في اوائل السبعينات فقد فقدت علاقتها بالجيل الذي هاجر ، ولم يكن لها ادنى علاقة بالمسؤولين عن الثقافة في ذلك الوقت مما أدى الى ظهورهم عن طريق مجلات «الماستر» فهم رافضون للثقافة الرسمية رفضهم للهزيمة ولنتائجها ، وقد حدثت جفوة بينهم وبين الاجيال السابقة فهي في نظرهم مسؤولة عن الهزيمة ، حتى المثقفون الذين ظلوا بمصر ولم يهاجروا لم يسلموا من هذا الاتهام اذ كانوا مضطرين للعمل في اطار المؤسسات الموجودة، مثلا صلاح عبدالصبور كرئيس تحرير لمجلة الكاتب ورئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ثم مستشار ثقافي في الهند ، كذلك يوسف ادريس ولويس عوض فضلا عن توفيق الحكيم وحسين فوزي.

■ ولكن كان هناك احتفاء بالاجيال الجديدة من قبل مجلة الكاتب عن طريق صلاح عبدالصبور كذلك قدمهم رجاء النقاش بمجلة الهلال.

● كان اجتهادا فرديا ، ومحاولة لانشاء جسور لم تكن موجودة لان العلاقة العاطفية والفكرية لم تكن موجودة وبالتالي لو نشرت قصيدة او اثنتان او عدد خاص لم يكن ذلك ليقيم علاقة، فالسياسة العامة كانت تدرجهم ضمن تيارات اليسار ، ولم تكن هناك لغة مشتركة بينهم وبين الموجودين ، كان سوء الفهم متبادلا ، مثلا اعتبر صلاح عبدالصبور في ذلك الوقت حكوميا وليس معنى ذلك انه كان يؤيد سياستها او يعتبر وجها من وجوهها ، كما ان لويس عوض ايد الرئيس السادات لكنه فصل من الاهرام ومنع من نشر دراسته عن جمال الدين الافغاني واصبح موضوعا لهجوم عنيف ، هذا الخلل الشديد لم يؤد فقط الى هجرة جيل وعزلة جيل جديد ، انما كانت له نتائج فاجعة لان اربعة مبدعين انتحروا: صلاح جاهين ومحمود دياب ونجيب سرور الذي كف عن العمل وجلس على المقهى غارقا في الشراب حتى مات ، وصمت نعمان عاشور ، صلاح عبدالصبور مات بالمستشفى القريب من بيتي ولم تكن المشادة التي حدثت بينه وبين بهجت عثمان الا القشة التي قصمت ظهر البعير لان السنوات العشر السابقة على هذه الحادثة بالنسبة له كانت حصارا وانتحارا بطرق مختلفة ، هناك جيل سحق وأصيب منه من أصيب بالجنون والانتحار ، اي حصاد يكون حين يصبح الوطن وطنا آخر؟ يسقط الحلم سقوطا نهائيا ولا يبقى شيء يضيء الطريق للاجيال التي عاشت في صباها الباكر حلم الستينات ، ثم ان الاجيال السابقة ـ التي كانت في حكم النموذج او المثل الذي كان يتعلم منه جيل السبعينات ـ هاجر معظمها والجزء الباقي انتحر بطريقة من الطرق ، والنتيجة ان الاجيال الجديدة وجدت

نفسها في اليتم لان الجميع تخلوا عنها: الوطن والثورة والاجيال السابقة ، وجاءت التربية الفنية ضعيفة فلم يجدوا ما يتلقونه ، كما ان حافز التلقي كان يتمثل في رفض كل ما له علاقة بالتربية وبالنظام ، فعبر هذا الجيل عن نفسه برفض النحو واللغة والعروض والمعجم فعنصر الرفض والتمرد سمة أساسية من سمات عمل هذا الجيل ولكن عنصر التربية - وهو الاساس عندي - كان من الممكن ان يتفجر حتى تظهر منه اعظم الثمار ، لكن لم يكن موجودا حتى يكون هناك ابداع حقيقي ، ولذلك اشك في الكثير من النتائج التي وصل اليها هذا الجيل ، فما نراه الآن فقرا في المعجم ، الجملة العربية عنده ليست مستقيمة فيها قدر كاف من الركاكة ، والركاكة ليست بالقياس الى نموذج بالذات ولكن بالقياس الى متن اللغة كما نعرفها ، وليس ذلك بالقياس الى لغة في عصر ما ، بل بالقياس الى ما يمكن ان نسميه قوانين اللغة وطريقتها الخاصة في التعبير ، لا في عصر معين بل في مختلف العصور. هناك ايضا الموقف من الموسيقى والايقاع ، وأنا لا اتحدث عن نظام عروض خاص ، ولكني اتحدث عن موسيقى الشعر بشكل عام فمن السهل ان افهم ان الانسان لا يرتاح الى ايقاع له طابع كلاسيكي سواء كان قادما من التجارب الشعرية القديمة او من الشعر الحديث لانه من الممكن أيضا ان يصبح ايقاع الشعر الحر كلاسيكيا الآن بحيث إن الشاعر الشاب لا يجد نفسه فيه ، عندئذ يصبح مواجها بضرورة البحث عن ايقاع آخر ، وهذا الايقاع الآخر لابد ان يكون ايقاعا خاصا بالشعر ، فالنثر ايضا له ايقاعاته ولابد ان يكون مقبولا لدى المتحدثين بهذه اللغة حتى يصبح الانتاج الجديد جزءا من السياق لا خارجه.

■ هل هذا الرأي ينسحب على كل افراد جيل السبعينات الممثل في شعراء «اضاءة ٧٧»؟

● انا لا اتحدث عن كل فرد ، هناك استثناءات باستمرار من الافراد او من عمل هؤلاء الذين أتحدث عنهم ، فيصبح ان يكون لي هذا الرأي في جانب من شعر (فلان) لكني أعتقد ان جانبا ثانيا يخرج عن هذا الوصف عند نفس الشاعر ، أنا أتحدث عن ظاهرة ، وفي ظني ايضا ان الجيل الذي تلا جيل السبعينات موقفه أسوأ لانه جيل متروك ومهمل ، هو جيل رافض ، علاقاته مقطوعة بالجيل السابق عليه ، فهو مهمل ومهمل ، هاجر ومهجور ، بالاضافة الى هذا هناك خطر عنيف واجه هذه الاجيال عامة ، وهو انتقال مركز الجاذبية من مصر الى بلاد عربية اخرى ، جاذبيتها لا تعود الى الثقافة بقدر ما تعود الى الثروة ، وقد ادى هذا الى فساد مزدوج ، أولا: فساد الموهبة لانهم لا يجدون ما يتعلمونه خارج مصر ، ثانيا التكالب على جمع الأموال والثروة ، وساهم في صنع ذلك سهولة الوصول الى الصحيفة والمجلة ، والمشاركة في المهرجانات والمؤتمرات ، والسفر الى الخارج ، سمعت ان المصريين كانوا يدعون الى مهرجان «المربد» بالعشرات ، ومن الطبيعي ألا يكون كل هؤلاء المدعوين شعراء ، والنتيجة ان يعاملوا معاملة غير لائقة ، وان يضطر بعضهم للرضا بأقل القليل ، وهذا يحدث ايضا في بلاد اخرى . هذا فساد اخلاقي وفكري ، وتأتي النتائج غير مرضية فيكون العجز ، والتغطية عليه بالادعاء ، هناك شعراء لم يحاولوا قراءة ثلاث صفحات في الحماسة ، لا يعرفون شاعرا اسمه «صالح الشرنوبي» او «الهمشري» ولا يعرفون ان هناك قصائد لعلي محمود طه غير التي غناها له محمد عبدالوهاب ، ويعتقدون ان المازني والعقاد لم يكتبا شعرا في حياتهما ، هؤلاء يتكلمون عن «رولان بارت» و«جولدمان» بعد قراءة كلمتين في الترجمات التي تظهر هنا وهناك ، ويجدون من يشجعهم ، وهذا ما آخذه على بعض النقاد والكتاب! إن هذا الجيل الجديد في حاجة الى من يعلمه ، روح الجد ، والشعور الحقيقي بالمسؤولية ، والصراحة مع النفس ، والقدرة على تقبل النقد ، والرغبة في الوصول الى شيء رفيع ، لا مجرد الاندراج ضمن الكتاب والشعراء ، لابد ان يكون لكل واحد منهم مشروع يكبر به كالمشاريع التي صنعت توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ وطه حسين ، لقد اصبح المثل الاعلى غير موجود والمستوى الفني صار هابطا في كل أجهزة الاعلام ومنابر النشر ، بالاضافة الى التزييف ففلان في الصحف والمجلات شاعر ، وهو ليس كذلك، أما الشاعر فيمشي في الشارع دون أن يعرفه احد!

■ رغم وضوح الابعاد الملحمية والدرامية في شعرك على وجه الخصوص في ديوان «اوراس» وقصائد اخرى يمثل الحوار جزءا هاما منها ، فلماذا لم تكتب المسرح الشعري؟

● هذا جزء من برنامجي ، وانا اعتقد ان القصيدة لابد أن تكون غنائية ، أما الدراما او القصة فهي أشكال أخرى تختلف عن القصيدة الغنائية وعلى ذلك فبالامكان ان تتضمن القصيدة الغنائية عناصر درامية او قصصية.

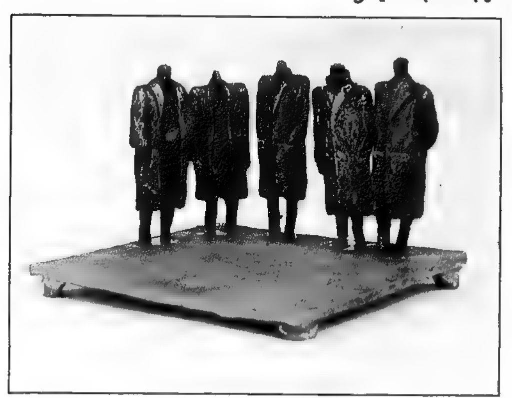
■ قصيدة النثر صارت هما أساسيا من هموم الجيل الجديد ، ما رأيك بقصيدة النثر؟

● أنا اقبلها عندما تكون تجربة ، وأرفضها تماما اذا تصور البعض أنها افضل الاشكال أو اكثرها حداثة ، ولأنها في هذه الحالة تصبح وباء كاسحا ، انها شكل يعتمد على لغة فقيرة من ناحية المعجم ، بسيطة ساذجة من ناحية التركيب ، نثرية من ناحية الايقاع.

* * *

سيرغي يسينين
روح الشعر الروسي الصافية

ترجمة : عبدالله عيسى*



إن للمقولة الشهيرة ، بأن بـزوغ نجم «يسينين» «غير الآفل اعجوبة فـائقة ما يبررها، فقد أصبـح الشاب ، «يسينين» القادم من عمق أدغال الريف نجما شعريا وأدبيا وحياتيا في زمن عمته نجوم شعرية غفيرة، ونضح بمدارس أدبية شتى.

ولعل عوامل عدة قيضت لابداعات الشاعر الفلاح المولود في إحدى ضيع «ريـزان» في ٣ مـن تشرين أول ١٨٩٥ أن تصبـح دون محض ريب ، عـالما وعلما في الحيـاة الثقافـة الـروسيـة ، وأملت صاحبها ليكون ظاهرة شعرية وأدبية عالية.

فطبيعـة الحياة الـروسيـة الريفيـة الآخـاذة عمقت حس الشاعر بـالجمال ، وحرضت روحه على التوق الأبـدي للحرية غـالبا مـا كان يسينين يتهـرب من وطـأة الدوام المدرسي أثنـاء دراسته الثانوية في مدرسة داخلية لتأهيل المعلمين، ليعتق روحه في الطبيعة. متمتعـا بمشهدها الخلاب ، يكتـب في إحدى رسـائله لصديقه . «بي تـوق أن يأتي سريعا للخلاص مـن هذا الجحيم» يقصد ضرورة الانصياع للدوام المدرسي.

والحرية ذاتها تحرض الشاب ، «يسينين» لمغادرة العمل مع أبيه الـذي كان يعتقد أن الشعر لا يطعـم صاحبه خبـزا أسود، فيندلـع الخلاف بينهما حادا وشاحبا. فيغـادر الشاعر الغـرفة التي استـأجرهـا له والده ، ليغـرق في حالـة فاقـة وتشرد ثقيلة مستسلما لقدره الذي يقوده أخيرا ليتعرف على الشاعر «سيرغي كـاشكاروف» الـرب الـروحي لحلقـة «سـوريكوف الأدبيـة» ، فيدعـوه للعيش معه، بعد أن يـؤمن بنضوج مـوهبة «يسينين»، فينتسب الى حلقته.

ثم يعمل «يسينين» في مكتبة وبعدها مدققا في مطبعة، وبهذا ا

★ كاتب ومترجم فلسطيني يعيش في موسكو.
تشكيل مجسم للفنان علي رش ـ العراق.

ليسد رغبته النهمة في الاطلاع والمعرفة، ويتعرف بعمق على افكار الحرية والديمقراطية التي تلقف بواكيرها في حلقة سوريكوف ، وهكذا تتفتح ذاته على آفاق أكثر قابلية واتساعا. وفي عام ١٩١٤ ينتسب كمستمع الى كلية التاريخ والفلسفة ويشرع في قراءة أشعاره في أروقة الجامعة، ويبدأ بنشرها في الصحف ومجلة الأطفال ثم يصدر مجموعته الأولى إبان الحرب العالمية الأولى التي ناهضها، فتتلقاها الأوساط الأدبية في «بيتر بورغ» بحفا وة عارمة. «بيتر بورغ» التي رحل إليها الشاعر في الوقت ذاته لنشر مجموعته من موسكو، «مجتمع الذئاب» ـ كما وصفها ـ والتي استقبلت مجموعته بالتهليل والمداهنة على حد تعبير «غوركي».

في مجموعته الأولى رادونيتسا» يحشد قيم الحاسة الانسانية ونظافة الروح وصفاءها وتوقها الخالد الى الاندغام بهناءة الطبيعة الريفية الأخاذة ومناخاتها السلمية البديعة ويلتقط الحرب التي لطخت روحه بجر الفجيعة من داخل الألم الانساني.

ولابد أن لقاء الشاعر الشاب بالشاعر الكبير «الكسندر بلوك» الذي كان آنذاك يتربع على عرش من المجد والشهرة كان حدثا جليلا في حياة «يسينين» كان اللقاء إثر رسالة بعثها «يسينين» الى الشارع الكبير يقول فيها : «الكسندر الكساندروفيتش! أرغب في الحديث معكم. الأمر هام بالنسبة لي كونكم لا تعرفونني ، لكن ربما طالعتم اسمي في المجلات. أود أن ازوركم في الساعة الرابعة «سيرغي يسينين» .

كان لقاء الشاعر الكبير بشاعر الريف الشاب ـ كما أطلق عليه ـ طيبا توج بأن اختار «الكسندر بلوك» مجموعة من قصائد «يسينين» وقدمها الى النشر.

وهكذا تفتح المجلات والصحف الشهيرة صفحاتها له، وتهتم دور النشر والصالونات الأدبية بأشعاره وآرائه وشخصه المحبب ، فيزداد نجمه تألقا ، وروحه إشعاعا وقلقا إبداعيا.

ومع اندلاع ثورة أكتوبر يتحمس «يسينين» لأفكارها الطامحة الى تحرير الانسان ويلتقي «بلينين» في الكريملين بمناسبة تخليد شهداء الثورة الذين يمجدهم «يسينين» لحظة تدشين اللوح التذكاري في عام ١٩١٨ .

لكن القلق الذي كان يعم روح الشاعر يمارس عليها ضربا من الضياع والتشتت فيتزوج بعد انضمامه الى جماعة «الاماجينزم» الادبية من الراقصة الفنانة الأمريكية ، «ايسدورا دونيكان» عام ١٩٢٢ ، خلال زيارة فنية قامت بها الى موسكو، وقدمت فيها عروضا حازت على اعجاب وتقدير الأوساط الفنية والأدبية الروسية فيتسنى له أن يسافر معها الى أوروبا ، حيث يلتقي هناك بمكسيم غوركي والكسي تولستوي في ألمانيا ، لكن روحه تظل مشدودة الى روسيا معتصمة بحبها.

أنا أحب روسيا كانت جملته الأولى للصحفيين الأوروبيين ، وكتب لاحقا : «أفضل ما وقعت عليه عيني في هذه المعمورة موسكو . إنني الآن أصلي للرب كيلا تخمد روحي وعشقي للفن، وفي خاطري يحيا شيء واحد: موسكو ، موسكو».

ثم يعود يسينين الى روسيا وقد افترق عن زوجته التي اقترنت بعده بمخرج مسرحي عملت معه في المسرح، وهو في ذروة نضوجه الفني، لكن حالته الصحية والنفسية تستعجله على الفناء في أواخر عام ١٩٢٥.

وفي طريقه يعرج على بيت زوجته السابقة في «بيتربورغ» يعانق طفليه عناقا طويلا ويمضي وبعد يومين ينتحر «يسينين» ويبقى موته إشكاليا.

الشـــــاعـر

شاحب يتعمق في الطرق المرعبات
وفي روحه تتناسل أشباح شتى
وفي صدره لطيات الحياة تدق
وقد جرع الشك خديه
حائرة خصلاته وجبهته بتجاعيدها سامقة
لكن أحلامه الصافيات
اللواتي اضطر من بلوحاته الممعنات بهاؤه
يجلس في ركن علية ضيقة
وبقايا الشموع تغبش ألحاظه
في يده قلم من رصاص
بسرية كان يجري حوارا معه
ثم يكتب أغنية برؤاه الحزينات
بالقلب يلقف ظل السنين اللواتي عبرن
وهذا الدوي صدى روحه،
ها هو يحتمل الآن بكراه
من أجل ما قد بقيت الحياة.

١٩١٠ـ١٩١٢

وليس يرى خلف ذاك الضباب السحيق
ماذا هناك سيحصل لي؟
هل هي الغبطة المشتهاة
أما الحزن سوف يرفرف
أم راحة تعتري صدري التعس
أم الضباب الأشيب الأشيب هذا

ثانية يطمرني بالحزن.
يملأ القلب جراحا كميدة ثانية
يلهبني دون محض نار؟
لكنني عبر حلكة هذا الضباب السحيق
أرى الفجر مندلعا
هذا الموت للأرض الكئيبة
والسكينة لي

١٩١٢

صلاة أم

في الكوخ القديم هناك على حافة الضيعة
العجوز تصلي على صدر أيقونة
العجوز تصلي، الدموع تهال وأحلام
تبرق في مقلتيها الكليلة
ترى الأرض، ساح المعارك
حيث ابنها بطلا، كان ملقى قتيلا
من صدره الواسع، الدم ينفر، والبيرق
العدو في اليدين الثابتتين
جمدت من الفرح الأشد، المر بالغصات / العجوز
وعلى يديها نكست رأسا شائبا
بياض قليل غزا حاجبيها
وكالخرز تنهال من مقلتيها الدموع الذبولة

١٩١٤

روسيا يا وطني
أنت لم تؤمني بإلهي
وذرعت البعيد كساحرة
حيث كنت ربيبك
ها. نسي المقاتل إيثاره المقدام
والنبي شاخ وانعمى
فامنحيني إذن يدي الباردة
والمضي بدربي الوحيد
أيتها القيصرة النعسة
فلنمض الى الايمان اجذل الأوحد
حيث ستزهر غبطتنا الأولى
حيث الايقونة خاشعة بطمأنينتها
لا تحني إذن هامتك على الصدر البطاش
ولا تخشى تفاصيل الحلم

وفي سقوطك المهلك
كوني إذن أمي المرشدة

١٩١٦

وطني، مأواي الآخر!
بالسقف الذهبي.
انفخ في البوق، وخور كالبقرة
أجأر كالعجلة الثائرة.
أتسكع في الغابات الزرقاء، اي رضى!
مغتبطا وقنوطا. لكني كلي لك ايتها الام.
في مدرسة الادمان على العربدة
عززت حواس جسمي
من عويل البتولات
ينمو ضجيجك هذا الربيعي.
كم أحب خطاياك: السلب والنهب
ثم، صباحا، ضياع نجومك في الشرق
وكما أعي
إن بي رغبة أن «آخذك جميعا»، وادعكك
وبأقصى المرارات ألعن انك لي، أما.

١٩١٧

السهل الثلجي، القمر الابيض
جهتنا ملفعة بالكفن
والبتولا، ببياضها، تنشج في الغابات
من المقتول هنا
من الميت،
ألست أنا؟.

١٩٢٠

وداعا، وداعا صديقي
صديقي الرقيق، وداعا، صديقي
هذا الفراق المعد
يعد لقاء عتيدا
وداعا صديقي، دون سلام
ودون كلام
فلا تحزن الروح، لا تعقد الحاجبين
كما الموت ليس جديدا على هذه الارض:
فالعيش ليس جديدا.

١٩٢٥

صلوات ريفية

- ١ -

ياشمس
أيتها النضارية المسدلة في قاع الدلو
اغرفي روحي،
واستلي من الجب غصاتي القديمات.
كل يوم ، قابضا على سلاسل اشعتك
ارتقي الى السماء
وكل مساء،
أفلت ، هاويا ، في حنك الغروب
كم ثقيل ومر علي: بالدم ينشد الثغر
والثلوج، الثلوج البيض تطمر وطني
تقطعه شظايا
جسمه متدل على الصليب
وساقاه مكسرتان بالهضاب والدروب.
عواء الذئاب من الغرب:
ريح.
والليلة، كغراب، يشحذ منقاره
على عيني البحيرة
وعلى لوحة الصليب المدقوقة على جبهة الفجر:

— ٢ —

أيها الهلال!
يا قبعة جدي الشقراء
التي رماها الحفيد المشاكس على غصن غيمة
ارتم على الارض.
واحجب عيني عني!
أين أنت
أين هو وطني!
العاصفة، بألیافها، قشرت دروبك
ثلجك يلمس، بلسانه الكحلي، وبرك الابيض
وها أنت تستلقي كنعجة
راجا قدميك في السماء
خالطا بين السماء والزريبة
بين النجوم والشوفان المذهب.
آه ، اخلط إذن
كل شيء على مد عينيك
لا أتبرأ منك حتى مع الشمس الشبيهة بالخنزير
لا أخشى فنطيسته المحشورة في سياج خوازيق
روحي
سرك الجليل ، لايزال،
ومقتلك الجليل جرن المعمودية.

— ٣ —

أيها الفلق الاحمر!
سامح صراخي.
غفرانك اذا خلطت بين دبتك ومغرفة السقاء
يا رعاة الصحارى!
ما الذي نعرف؟
أكملت الابرشية فقط، وفقط
اعرف الانجيل حتى الخرافات، وفقط
ما يغني الشوفان في الريح، وايضا
العزف على الهارمونيكا في الاعياد.
لكن بي ثقة تعمني:
القتل أشرف من حياة بجلد مسلوخ.
فلتقتل يا وطني!
ولتقتلي يا روسيا، كاتبة العهد الثالث

— ٤ —

أيتها النجمات
الشمعات النحيلات
المبقعات شمعا أحمر على فجر المصلي
انحني، الى تحت ، اكثر
وميلي على لهيبي
كي استطيع ، صاعدا اصابع القدمين، ايقاده
هو لا يعي من اضرمكن
عن اي موت انشد لكن؟
واغتبطي أيتها الارض!
بعذراء روسك، أبشر، بميلاد جديد
لابن تلده لك

وسيسمى: «عزرا المنتقم».
غن وضج ايها الفولغا
في حظيرتك الزرقاء سترمي وليدها.
لا تقولوا لي: ما هذا؟
مكتملا سيشرق القمر
هذا هو!
هذا هو يطل برأسه من رحم السماء

١٩١٨

الانسان الاسود*

صديقي، صديقي
مريض أنا، ثم جد مريض
لست اعرف من أين يعصف بي ألمي!
أم هي الريح تعوي
على ناصيات الحقول الموحشات المقفرات
أم أن الكحول، كما الدغل في شهر ايلول،
ينثر عقلي.
ان رأسي يرف بأذني كجناحي طير
لها فوق رأسي ساقان
بها، لا يطاق، لاحتا.
الانسان الاسود،
الاسود، الاسود
الاسود الانسان
على محض مقربة مني الآن
يقبع فوق سريري
الانسان الاسود ـ الليل كله
لا يهب النوم عيني
الانسان الاسود، بأصابعه
يتتبع في «الوحي» الفاحش
ويخنحن فوقي، تماما، كما على جثمان راهب
يلقنني حياة احد ما مدمن ودنيء،
ثم يلقي على روحي الكآبة والرعب
الانسان الاسود،
الاسود الانسان.
اصغ، اصغ، غمغم بي
لوحك غاص بالرؤى والنوايا الباهرات
هذا الانسان
عمر في بلد الاوباش الاشداء،
والمشعوذين الكريهين،
ثلج كانون، ذلك البلد، نظيف حتى الشيطان
وعواصفه تدير المغازل الجذلى
الانسان ذاك كان ارعن
لكن علاماته فائقة.
لبقا كان، وغير هذا شاعرا
وليكن ان ارادته ليست كما ينبغي، لكنها حاذقة
سمى امرأة تنوف الاربعين: حسناء»
وفتاته الفاحشة.
الغبطة، قال، تكمن في لباقة الذهن واليد.
كل ارتباكات الروح، ابدا، متعوسة لا ضير.
وغمرات العذابات تولد انكسارات خادعة.
في البروق، وفي العواصف
في الزمهرير الدنيوي، في الضياع الكتيم
حيث يطمرك الحزن
يبقى ابداعك الفذ:
ان تظل مبتسما في الكون، وبسيطا.
أيها الانسان الاسود،
انت لا تجرؤ على هذا!
وليس عليك، طالما لست في خدمتك،
ان تحيا غطاسا.
ماذا تعني، حتى الحياة، لشاعر فضاح؟
ارجوك، قص على غيري ـ اذن ـ حكاياك.
الانسان الاسود
ثبت في عينين متلفعتين بقيء أزرق
كأن به رغبة ان يجهر بي: انت مكار ولص
دونما خجل ما، وبالوقاحة ذاتها، سطوت على سيرة
احد ما.

صديقي، صديقي
مريض انا، وجد مريض
لست اعرف من أين يعصف بي ألمي؟
أم هي الريح تعوي على ناصيات الحقول الموحشات
المقفرات
أم ان الكحول، كما الدغل في شهر ايلول، يذر عقلي.
متجمدة هي الليلة
تقاطع شارعين هادىء ومستكين
ووحدي على النويفذة
لست على انتظار ضيف، او صديق
السهول جميعا مجللة بالثلوج.
بالعكس الطفيف سريع الانهيار
والاشجار كفرسان التقوا، في بستاننا.
في مكان ما يعول طير الشؤم
بينما يبث الفرسان القرويون وقع الحوافر
وهذا الاسود، من جديد، يحتل مقعدي
رافعا قبعته العالية للتحية، راميا،
دون اكتراث، سترته.
«اصغ، اصغ». جشر، محملقا، في وجهي
جميعه على مقربة مني، ومال علي:
لم ار احدا من الاخساء،
هكذا دون جدوى حمقاء، يبريه الارق
آه، فلأسلم، اخطأت.
ها. القمر الآن.
ماذا سيحتاجه، بعد، الشاعر مكتمل الاغفاءة؟
ربما، على غفلة، تعود هي، بفخذين مكتنزين
وتتلو عليها قصيدتك الخاثرة الساجية.
كم احب الشعراء!
بشر مسلون. دائما
ألتقي فيهم التاريخ، قلبه المألوف
كطالبات كثيرات البثور
وشعر خنفسائي دميم،
يحدث عن عوالم، وباسترخاء
عن النزف الجنسي»،
لست اعرف. لست اذكر
في قرية ما، ربما، في «كالوغي» او
ربما في «ريزان»
عاش فتى عائلة فلاحية بسيطة
بشعر أصفر، وعينين زرقاوين
وهكذا، راشدا صار، وشاعرا
وليكن: بقوى ليست صلبة، لكنها قابضة
وامرأة ما نافت الاربعين، سماها:
حسنائي، وفتاتي الفاحشة».
«أيها الانسان الاسود!
انت ضيف شؤم
ذائع، من قديم، صيتك هذا».
وانا ساخط، واغلي بغيظ رجيم.
ثم تطير عصاي، هاوية، على خطمه
وقصبة أنفه.
الهلال قضى
وعلى نافذتي يزرق الشروق.
آه. منك انت، يا ليلة!
مابك، أيتها الليلة، تهشمت؟
وأنا واقف تحت قبعتي
لا أحد، سواي، معي
وحدي،
وحكام مراياي.
١٤ تشرين الثاني ١٩٢٥
* الانسان الأسود رمز الشيطان او صورة الموت.
* الترجمة الحرفية: كتاب. والكلمة الاقرب لهذا التعبير: اللوح، وهو ما يرصد في حياة الكائن ويكشف بعد موته، والمقصود ان الانسان الاسود يقرأ حياة الشاعر كما يقرأ كتابا.

* * *

قصائد ايف بونفوا

ترجمة : عبدالرحمن بوعلي *



تقديـــــم :

(١)

في هذا التقديم الذي نضعه لمجموعة نصوص الشاعر الفرنسي (إيف بونفوا) سنحاول الاشارة بكثير من التركيز والاختصار الى ما يمثله هذا الشاعر من تميز لا يضاهى في الشعر الفرنسي. فهو من أهم الشعراء الفرنسيين في الوقت الراهن. وهو كما يمكن أن تقدمه أشعاره التي ترجمناها، على الأقل من أجل التعريف، ليس من الشعراء الذين يستطيع المرء الذي لا يمتلك الا قليلا من المعرفة وشيئا من حاسة الذوق الفني أن يقرأهم ويفهم عوالمهم، لأن في شعره يمتزج الواقعي بالأسطوري ويتلاحم الشعري بالتشكيلي.

ان النظرة الفاحصة لأشعار (بونفوا) تستطيع أن تجعلنا نقف على خصوصيات هذه التجربة التي نجحت الى حد كبير في اضافة عناصر جمالية الى الواقع. وهكذا يمكن أن نحصر هذه العناصر في:

١ – البعد الأسطوري الذي يعطي لقصائد (بونفوا) عمقا يتماشى مع طبيعة الشعر.

٢ – البعد التشكيلي الذي ينبع من مضامين القصائد وبنائها. ونستطيع أن نلمس بوضوح في مجمل اشعار (بونفوا) كيف استطاع أن يستفيد من اللوحة التشكيلية، وأن يجعلها جزءا من قصيدته. ومعظم أشعار (بونفوا) تتداخل مع لوحات تشكيلية عالمية أبدعها فنانون تشكيليون كبار.

٣ – البعد الغرائبي الذي تتمظهر به بعض نصوص الشاعر، بحيث تتعدد قراءات القصيدة الواحدة، فتصبح بذلك «نصا مفتوحا» اذا استعرنا تعبير (امبرطوايكو).

(٢)

ان (ايف بونفوا) شاعر كبير وهذا أقل ما يمكن أن يوصف به انه الوريث الشرعي لـ«لارمي» وبروتون» وأراغون، وبريفير، ولا غرابة بعد ذلك اذا وجدنا اهتمام النقد الفرنسي المعاصر بتجربته الفذة يفوق كل اهتمام بأي شاعر آخر. فما ذلك الا لأنه الشاعر الذي حقق التوازن بين الشعري والواقعي، فلا هو مغرق في الشكلية ولا هو مغرق في الواقعية.

ان المادة الأسطورية مادة أساسية بالنسبة لـ (بونفوا) وهي محببة الى نفسه كما أنها لا تصلح لاعطاء شعره نقطة يرتكز عليها، كما هو الحال بالنسبة للتقاليد الشعرية الكلاسيكية عند الشعراء الغربيين فقط، بل هي (صوت الماضي) الذي يحذر، ويشير الى المأزق المعاصرة. وهي تشير بدقة الى السؤال المزدوج الذي يسيطر على شعر (بونفوا).

يقول ستاروبنسكي في هذا الصدد «أن كلمة العالم تعني أن كل شيء هوالعالم، أو من عالم محدد، أي من كلية متناسقة، ومن مجموعة العلاقات الواقعية غير أن الوجود نفسه لهذا

★ كاتب واستاذ جامعي من المغرب
اللوحة للفنانة أسماء عوض الفضلي.

العالم هو في حالة شك». ص ٧.

ويضيف ستاروبنسكي: «إن العمل الشعري يشير من هنا بالضبط الى همه الأصيل الى مكان انبثاقه الذي هو لحظة الموت، حيث كل شيء يتأرجح بين الحياة والموت». ص ٧، ٨.

وهذا الاحساس الذي يشعر به (ستاروبنسكي) هو الاحساس نفسه الذي يحس به أي قارىء لنتاج (ايف بونفوا) الشعري. غير أن الذي ينبغي التأكيد عليه هو أن (ايف بونفوا) لا يعتبر شاعر فرنسا فقط ولا مجرد شاعر يعبر عن العالم المعاصر متخذا من الكلمات وسيلة للاقناع، بل هو فوق ذلك. وانطلاقا من الموهبة التي يؤكد عليها الشعر المعاصر، فان عمل (بونفوا) الشعري يقدم لنا اليوم - كما يقول ستاروبنسكي: «أحد النماذج الأكثر التزاما والأكثر رزانة». ص ١١. وهذا لسبب واحد، وهو أن ذاته في شعره تظهر بقوة ولكن ببساطة بحيث تصبح علاقتها مركزة أكثر على أشياء العالم الخارجية عن الذات. وهذا ما جعلها تنكب على الموضوع الخارجي الذي يهمها بالدرجة الأولى.

(٣)

ولتوضيح موقع الشاعر (بونفوا) يحاول ستاروبنسكي مقارنته بـ «باشلار» معتبرا «أن (ايف بونفوا) الذي اشتغل في فترة من شبابه بالرياضيات وتاريخ العلوم، والمنطق يعرف عن طريق التجربة، الجاذبية التي تمنحها لنا الفكرة المجردة والفرحة التي يشعر بها الفكر وهو يبني صرح المفاهيم والعلاقات الأصيلة، ولكنه أيضا يعرف مثله مثل باشلار الذي تابع تعليمه العلمي، أن قسوة المعرفة تتطلب التضحية بالبديهيات الآنية وبالصور الأولية». ص ١٢.

وهكذا وكما يضيف ستاروبنسكي، فقد «عاد باشلار هو الآخر من جديد، بعد أن عرف التزهد العلمي الى ما سبق أن رفضه عاد الى يقينيات الأحلام، والى المظاهر التي تعطيها رغبتنا في امتلاك الفضاء والى الفضائل الخيالية التي نمنحها نحن الى المادة وعلى عكس باشلار فان (ايف بونفوا) لم يدفع الى انقاذ النار الضرورية للحياة بسبب هذا البعد التخيلي وانما بسبب الحقيقة البسيطة والممتلئة والحالمة حقيقة المعاني». ص ١٢، ١٣.

ومع أن الشاعر (بونفوا) يحاول تقديم تجربته الشعرية وكأنها جزء من تجارب السوريالية، ومع أنه انتمى الى حركة السوريالية خلال عدة أعوام فانه ظل يعبر عن تجربته الشخصية وان كان يلتقي مع السورياليين في التعبير ولعل أهم ما وجهه (ايف بونفوا) لهذه الحركة من انتقاد، وهو ان السوريالية حاولت أن تهجر المكان والعالم الذي يحكمنا باسم نمط آخر من الحقيقة لا ينكشف الا بالهروب والصدفة وفي ذوات ولحظات أخرى مختلفة.

سيرة (ايف بونفوا) ومؤلفاته:

السيرة:

- وليد في يونيو ١٩٢٣ بمدينة (تور) الفرنسية.
- الدراسة الثانوية ثم العالية (تخصص رياضيات وفلسفة) بمدينة (تور) و(بواتيي) و(باريس).
- الاقامة بباريس منذ ١٩٤٤.
- قام بأبحاث حول «تاريخ الأشكال ولحظات الشعرية».
- التدريس بعدة جامعات.
- أستاذ الشعر بـ (الكوليج دوفرانس) منذ ١٩٨١.

المؤلفات:

شعر:

- عن حركة دوف وثباتها - دار ميركير، فرنسا ١٩٥٣.
- بالامس حل الخلاء، دار ميركير، فرنسا ١٩٥٨.
- ضد أفلاطون - غاليري مابيت، فرنسا ١٩٦٢.
- حجر مكتوب - دار ميركير، فرنسا ١٩٦٥.
- التحكيم الالهي - غاليري ما بيت، فرنسا ١٩٧٥.
- في العتبة - دار ميركير، فرنسا ١٩٧٥.
- شارع ترافيستيير - دار ميركير، فرنسا ١٩٧٧.
- ثلاث ملاحظات حول اللون - دار تييري بوشار ١٩٧٧.
- قصائد - دار ميركير فرنسا ١٩٧٨.

دراسات:

- جداريات فرنسا القوتية - دار بول هارتمان ١٩٥٤.
- غير المحتمل - دار ميركير فرنسا ١٩٥٩.
- البساطة الثانية - دار ميركير فرنسا ١٩٦١.
- أرتير رامبو - دار لوسوي ١٩٦١.
- حلم في مانتو - دارميركير فرنسا ١٩٦٧.
- البلد الخفي - دار سكيرا ١٩٧٢.
- الغمامة الحمراء دار ميركير فرنسا ١٩٧٧.
- لقاءات حول الشعر - دار الباكونيير ١٩٨١.

القصائد

مسرح

- ١ -

أراكِ تجرين فوق الشرفات
أراكِ تصارعين الرياح،
والرمل ينهمر فوق شفتيك.
ولقد رأيتك وأنت تتمزقين وتفرحين
بكــونك مَيتة

آه أيتها الجميلة
أكثر من الصاعقة، حين تلطخ الزجاج
الأبيض بدمك.

- ٢ -

الصيف الذي شاخ يشفقك بالمتعة
الرتيبة
ونحن نكره سكرنا الناقص في الحياة.
تقولين : «أظنه اللبلاب،
رسوخ اللبلاب في أحجار ليلته:
حضوره بلا مخرج ووجهه بلا جذور
أظنه
آخر زجاج سعيد يمزقه ظفر الشمس،
في هذه القرية حيث تموت،
أظن أن هذه الريح....»

- ٣ -

كان الأمر يتعلق بريح أقوى من ذاكرتنا،
هو ذهول الفساتين وصراخ الجلمود
وأنت تمرين أمام هذا اللهيب،
الرأس مربع والأيادي ذائبة وكل شيء
يبحث عن الموت بالدفوف الجذلانة بحركاتك،
هو نهار جناتك،
وأنت على العرش أخيرا غائبة من رأسي.

- ٤ -

استيقظ والسماء تمطر والريح تغشاك، يا (دوف)
يا أرضا صمغية نائمة بجانبي، إني على شرفة، داخل

حفرة الموت، وكلاب كبيرة من الأوراق تسقط.
الذراع التي ترفعين، فجأة على بوابة،
تضيئني عبر الأعمار. وأنت يا قرية الجمر،
يا (دوف) أراك تولدين في كل لحظة.
وفي كل لحظة تموتين.

- ٥ -

الذراع التي نرفعها والذراع التي نديرها،
ليستا في اللحظة ذاتها الا لحمل رؤوسنا الثقيلة،
لكن، إن رمينا أردية الخضرة والطين.
لن يبقى سوى نار مملكة الموت.
الساق التي بلا رياش حيث تتسلل الريح الكبيرة،
دافعة أمامها رؤوس المطر،
لا تضيئك الا على عتبة هذه المملكة.
أي اصفرار يضربك أيها النهر السفلي،
أي شريان في داخلك ينقطع، حيث يسمع صدى
سقطتك،
هذه الذراع التي ترفعينها فجأة، تنفتح وتشتعل.
ويتراجع وجهك، فأي ضباب متنامٍ ينتزع مني
نظرتك.
يا صدع الظل البطيء ويا حدود الموت.
أذرع بكماء في استقبالك هي أشجار ضفة أخرى.

- ٦ -

أيتها الجريحة والغامضة في الأوراق،
والمأخوذة بدم الطرقات التي تضيع،
والمتواطئة دائما مع العيش.
لقد رأيتك مختلطة بالرمل أثناء صراعك،
مترددة في الحدود بين الصمت والماء،
وفمك الصديء من أثر النجوم الأخيرة
يقطع بالصراخ الخوف الناتج عن سهر ليلتك.
آه، ويرفع في الهواء الصلب فجأة مثل صخرة،
حركة جيلة للمد

- ٧ -

الموسيقى السخيفة تبدأ في الأيدي،
وفي الركب ثم ينفجر الرأس وتتأكد الموسيقى
تحت الشفاه واليقين ينفذ في الجهة الداخلية
للوجه
والآن تتفكك المصنوعات الخشبية الوجهية
الآن ننتقل الى نزع الرؤية.

- ٨ -

بيضاء تحت سقف من الحشرات، قليل من الضوء
من الجانب.
وفستانك متسخ بسم المصابيح،
اكتشفك ممددة،
فمك أكثر ارتفاعا من نظر متكسر بعيدا على الأرض
أيها الكائن المهزوم كما الكائن الذي لا يقهر،
أيها الحضور المستعاد ثانية في مشعل البرد،
أيتها المتربعة دائما اني اكتشفتك ميتة،
(دوف) اني كما يقول الفينيق أسهر في
هذا البرد.
إني أرى (دوف) ممددة. اني أسمعها تتمتم في أعلى

نفك أسمع «شارنيل» والأمراء السود يسرعون
فكاكهم السفلى عبر هذا الفضاء حيث تنمو أيادي
(دوف) وحيث تتحول العظام المخلوعة اللحم
لى نسيج رمادي تضيئه العنكبوت الثقيلة.

- ٩ -

مملوءة بالذبال الصامت في العالم.
ومعبورة بخيوط العنكبوت الحي،
وخاضعة لمصير الرمل الآن،
وممزقة كليا أيتها المعرفة السرية.
ومزينة للحفل في الفراغ،
والأسنان مكشوفة كما للحب.
يا نافورة موتى الحاضر الذي يصعب الدفاع عنه.

- ١٠ -

اني أرى (دوف) ممددة، وفي مدينة الهواء
الأرجوانية، حيث تتحارب الأغصان في وجهها.
وحيث الجذور تجد طريقها في جسدها.
وحيث تسود فرخة ثاقبة للحشرات وموسيقى
مريحة.
في الخطوة السوداء للأرض تلتحق (دوف) المخربة،
والجذلانة بمصباح الهضاب الكثير العقد.

- ١١ -

وجهك هذا المساء مضاء بالأرض
ولكني أرى عينيك تفسدانك،
وكلمة الوجه لم يعد لها معنى.
البحر الداخلي المضاء بالنسور الدوارة
هذه صورة،
وأنا احتفظ بك باردة في عمق
حيث لا تمسك الصور أبدا.

- ١٢ -

اني أرى (دوف) ممددة. في غرفة بيضاء،
عيناها مطوقتان بالجبس، وفمها مدوخ،
ويداها ألزمها العشب الغزير الذي
يجتاحها من كل اتجاه.
الباب تفتح والجوقة تتقدم، والأعين
ذات العوينات والصدور المزغبة،
والرؤوس الباردة ذات المناقير وذلت
الأفكاك تجتاحها.

- ١٣ -

أيتها الموهوبة المنظر الجانبي
حيث تهيج الأرض،
اني أراك تختفين
العشب العاري فوق شفتيك ولمعان
الصوان يخلقان ابتسامتك الأخيرة.
العلم العميق حيث يتكلس
المصارع الدماغي الكهل.

- ١٤ -

يا بيت النار المظلمة حيث تلتقي كل انحداراتنا
تحت هذه القباب أراك تلمعين، يا (دوف)
الجامدة والممسوكة بالشباك الأفقي للموت.
يا (دوف) النابغة والمتقلبة بموازاة خطي
الشموس في الفضاء الجنائزي تفضين
ببطء الى الطبقات السفلى.

- ١٥ -

ينفذ الوادي في الفم الآن.
والأصابع الخمسة تتوزع في صدف الغابة الآن،
والرأس الأولى تنداح بين الأعشاب الآن،
والحنجرة تسقط بالثلج وبالذئاب الآن،
والعينان تجلبان الريح على ركاب الموت،
ونحن في هذي الريح في هذا الماء،
وفي هذا البرد الآن.

- ١٦ -

أيها الحضور الحقيقي الذي لا تعرف أي شعلة أن تقلصه
من الآن فصاعدا، ويا حارسة البرد السري، يا أيتها الحية
من هذا الدم الذي يولد من جديد وينمو حيث يتمزق
القصيد؟
هكذا كان يجب أن تظهري على الحدود الصماء،
من مكان جنائزي حيث سينتثر ضوؤك.
هكذا كان يجب أن تخضعي للتجربة.
آه أيتها الجميلة والموت ينقع في ضحكك
اني أحب أن ألقاك الآن، وأن أسند لمعان حركاتك.

- ١٧ -

في اليوم الأول للبرد يفر رأسنا،
كما يفر السجين في الأوزون الأكبر،
لكن (دوف) اللحظة هذه النبلة تسقط
فتكسر على الأرض سعف رأسها.
هكذا ظننا أننا سنجسد ثانية حركاتنا،
لكننا، ورأسنا مجحود، ها نحن نشرب ماء باردا،
وحزمة من الموت تزين ابتسامتك،

ونحن من هذه الفتحة نسعى الى شساعة العالم.

صيف الليل

- ١ -

يبدو هذا المساء
إن السماء العريضة والمليئة بالنجوم
تدنو منا وأن الليل
الذي يختفي وراء النيران الكثيرة هو
أقل ظلاما.
وأن أوراق الشجر تلمع أيضا تحت أوراق الشجر.
وأن أخضر وبرتقالي الفواكه الناضجة قد نما،
وأن قنديل ملاك يقترب وأن خفقان
ضوء مغطى ينتاب الشجرة الكونية.
يبدو لي هذا المساء
أنا دخلنا في الحديقة التي
أغلق الملاك أبوابها دون رجوع.

- ٢ -

هذه سفينة الصيف،
وأنت كأنك في الجؤجؤ كأنك الوقت الذي ينتهي،
كأنك تطوين القماش الملون وتتحدثين بالهمس.
وفي حلم ماي هذا،
يصعد السرمدي بين ثمار الشجرة،
وأنا أمنحك الفاكهة التي تفصل الشجرة،
دون خوف ولا موت عن عالمنا المشترك.
الموتى يهيمون بعيدا في صحراء الزبد،
وليس هناك من صحراء فالكل فينا،
وليس هناك من موت لأن شفاهنا تلمس
الماء.
الماء المشتت التشابه فوق البحر.
آه يا امتلاء الصيف، لقد كنت لي صافيا،
كالماء الذي غير النجمة كضجيج الزبد،
تحت نعالنا حيث بياضه الرمال
يصعد كي يبارك أجسادنا المظلمة.

- ٣ -

الحركة
بدت لنا خطأ وسرنا
في انعدام الحركة كما تحت السفينة،
تحركي أو لا تتحركي يا أوراق الموتى.
كنت أقول لك يا وجهي يا وجه الجؤجؤ
أيها المسرور أيها المتجاهل الذي يقود
سفينة العيش بعيون نصف مغلقة،
ويحلم كما تحلم، اذ هو صوتها العميق،
ويتقوس فوق الصدر حيث خفقان الحب القديم،
ضاحكا وأولا وغير ملون
الى الأبد انعكاس النجمة الجامدة،
في الحركة المميتة،
محبوبة في أوراق البحر

- ٤ -

أيتها الأرض التي تبدو مجهزة
أنظري،
هذا وجهك وجه الجؤجؤ،
ممتقعا بالحمرة.
النجمة والماءوالنوم،
كلها أنهكت هذه الكتف المعراة
التي اهتزت ثم انحنت
فوق الشرق حيث تجمد القلب.
السراج انتشر
على جسده ذي الظلال المتحركة،
ومع ذلك يلوي رقبته
كما تزعج روح الموتى.

- ٥ -

ها هي اللحظة تقريبا،
حيث لا نهار ولا ليل حتى النجمة
كبرت كي تبارك هذا الجسد الاسمر والمبتسم
واللا محدود والماء الذي ليس له وهم «يتحرك».
هذه الأيادي الأرضية التي تتكسر سريعا
ستفك عقدة الأحلام الحزينة،
وسيستريح الوضوح المحروس
فوق طاولة المياه.
النجمة تحب الرغوة وستحترق
في اللباس الرمادي.

- ٦ -

كان الصيف قديما والنجمة الساكنة
كانت تحيط بالشموس الدائرة وصيف الليل
كان يحمل صيف النهار فوق أياديه
المصنوعة من الضوء
وكنا نتحدث همسا في ورق الليل.
النجمة التي لا تبالي والجؤجؤ والطريق
الواضح الذي يفصل بينهما، المصنوع من المياه

السموات الهادئة.
كل ما كان، كان يتحرك مثل سفينة فضائية تدور
تنزلق ولا تعرف روحها أبدا في الليل.

- ٧ -

ألم يكن لنا الصيف الذي وددنا أن نقطعه
مثل محيط واسع وثابت وأنا نائم
فوق عيون وفم وروح الجؤجؤ،
وأحب الصيف وأشرب عينيك بلا ذكريات؟
ألم أكن حلما ببؤبؤين غائبين،
حلما يأخذ ولا يأخذ، ولا يريد أن يذكر
من لونك الصيفي سوى أزرق حجر آخر،
لصيف أكبر حيث لا شيء يمكن أن ينتهي؟

- ٨ -

غير أن كتفك تمزقت في الأشجار
والسماء المليئة بالنجوم وثغرك كان يبحث عن
الأنهار التي تتنفس التراب كي تعيش
بجانبنا ليلتك المهمومة والمشتهية.
آه يا صورتنا الدائمة،
إنك تحملين قريبا من القلب نفس الجرح
ونفس الضوء حيث يتحرك نفس الحديد.
وزعي نفسك أيتها الغياب ويا مده وجزره،
استقبلينا نحن الذين لنا مذاق الفواكه الساقطة،
اخلطينا بالرغوة فوق شواطئك الخاوية،
اخلطينا بخشب حطام الموت.
أيتها الشجرة ذات الغصون الليلية المزدوجة،
والمزدوجة دائما،

- ٩ -

يا مياه النائم ويا شجرة الغياب ويا ساعات
بلا ضفاف،
ان ليلة من أبديتك ستنتهي.
فكيف سنسمي هذا النهار الآخر يا روحي،
وهذه الأشعة الحمراء الأكثر انحناء والمختلطة
بالرمل الأسود.
في مياه النائم تضطرب الأضواء،
ويتكون الكلام الذي يقسم وضوح دغل
النجوم في الرغوة
هي اللحظة قد حان وقتها.،

وكأن الماضي أصبح ذكرى.

(من مجموعة «حجر مكتوب» ١٩٦٥ ـ ص ١٨٥، ١٩٣)

حجـــر

«انظر اليّ،
هناك في هذا الفضاء الذي أرعده
ماء سريع وأسود...»
إنني اخترعتك
تحت فلك مرآة مرعدة تأخذ
قطعة من الأحمر الذي لا يتوزع فيك،
وتشعلها «هناك» في موجة الموت.

حديقـــة

النجوم تسد الجدران من فوق الحديقة،
مثل الفواكه فوق الشجرة لكن الأحجار
في المكان المميت تحمل في رغوة الشجرة
ما يشبه ظل جؤجؤ أو ما يشبه ذكرى.
أيتها النحوم، ويا أيتها الأحجر، يا طباشير
طريق سوي
لقد علتك الصفرة ولقد أخذت منا الحديقة
الحقيقية،
وكل طرق السماء المليئة بالنجوم ترسل ظلها
على هذا الغناء الغريق على طريقنا المظلمة.
في هذه الخزائن يطوي الحلم
قطائفه الملونة وظل
هذا الوجه المصبوغ
بطين الأموات الأحمر
وأنت لم تريدي أن تحتفظي
بهذه الأيدي الضيقة التي كانت
علامة للغربة
على منحدرات الجسد الصلصالية.
وكما يضيع ماء
في احمرارات ماء معتم،
تتقوس القف القريبة
فوق شاطيء حيث يلمع الموت.

الرغوة والصخرة

هو التوحد حين لا نرتقي سوى طرق،
ورداء أحمر، سوى ساعات قريبة تحت الأشجار

لكن وداعا في هذا الفجر البارد يا مائي الصافي،
وداعا رغم الصراخ والكتف والنوم.
أسمع ليست ضرورية هذه الأيدي التي تستعاد
كما تستعاد الرغوة والصخرة حتى الأبد.
وليست ضرورية أيضا هذه الأعين التي ترنو الى الظل،
وهي تحب بشكل أفضل النوم الذي لا يزال مقتسما
لا ينبغي أبدا محاولة الجمع بين الصوت والصلاة
بين الأمل والليل بين الرغبة في الابحار وفي الرسو.
انظر، فهذا الذي يصارع داخل روحك ليس موزار،
لكن هو الصنج يصارع ضد السلاح الناقص
للموت.
وداعا ياوجها في ماي،
فأزرق السماء كئيب هنا والآن،
وسيف لا مبالاة النجمة
يجرح مرة أخرى أرض النائم.

(من مجموعة حجر مكتوب، ـ ١٩٦٥).

المصباح والنائم

- ١ -

انني لا أعرف كيف أنام بدونك، ولا أريد
أن أعرف بدونك الخطوات النازلة.
وبعد قليل سأعرف أنه حلم آخر
تلك الأرض تسقط طرقها في الموت.
لذلك أردتك أن تكوني قرب سريري وقت الحمى،
وأردتك ألا توجدي، أن تكوني أكثر سوادا من
كل الليالي.
وعندما أتكلم بصوت مرتفع في العالم العبثي
تكونين في طرقات نومي الواسع جدا.
يستعجلني الاله، وكانت هذه الضفاف
التي أضيئها بزيت تائه وأنت تنقذين
ليلة بعد ليلة خطواتي من هاوية تتلبسني،
وليلة بعد ليلة فجري وحبي الذي لا ينتهي،

- ٢ -

انحني عليك يا نهرا كثير الأحجار،
وأسمع ضوضاء استراحتك الوقورة،
وأبصر تحت الظل الذي يخفيك،
المكان الحزين حيث تبيض رغوة النوم.
أني أسمعك وأنت تحلم أيها الرتيب الأصم،
أيها الذي يشبه أحيانا الصخر اللامرئي المكسور
كما صوتك تمشي فاتحا بين ظلاله
طريق انتظار مهموس.
هنا في هذا العلو، في حدائق الميناء،
صحيح أن الطاؤوس الكافر يوسع أضواءه المميتة،
لكن أنت يكفيك شعلتي المتحركة،
فأنت تسكن ليل الجملة المقوسة.
من أنت أنا لا أعرف عنك شيئا سوى صوت
الانذارات
والعجلة في صوتك ذي الاحتفال اللامنتهي،
اذ تقتسم الظلام في رأس المائدة،
وأن أياديك عارية آه ووحدها المضاءة.
سوف ترتوي أيها الثغر،
بالعرق المظلم،
بالماء المرمل،
وبالكائن بلا رجوع.
حيث يلتقي
الماء المر بالماء المشروب،
حيث يلمع الحب الذي لا ينقسم
سوف ترتوي،
لكن لا تخف،
أيها الثغر الذي يرجو
أكثر من شعاع مضطرب
أكثر من ظل للنهار.
الروح تتكون بالحب،
والرغوة بلا جواب
والفرحة تنقذ الفرحة
والحب ينقذ اللاحب.

(من مجموعة «حجر مكتوب ـ ١٩٦٥)

الهوامش :

١ - النصوص الشعرية مأخوذة من كتاب «قصائد» (Poémes) دار كاليمار ١٩٨٢ Gallimard.

٢ - الاستشهادات مأخوذة من المقدمة التي وضعها (جان ستاروبنسكي) وهي مثبتة في صدر الكتاب المشار اليه في الهامش رقم (١) وسنثبت نحن بدورنا الصفحات.

* * *

من غنائيات الرعاة الإرميين

علي سعيد باعوين *



(إرم) ابنة الصحراء الفاتنة
اعتنقت الرفض المقدس
وغطست في الهجير
ملائكة يحملون أتربة الشواطيء
وأشنات الجذوع الهرمة
ويحلقون حول القمم
يرشقون السفوح الباهرة
بالريش المتساقط من أطرافهم
للجبال لغة الغرابة وطقس الشموخ
ولك تحنان الأزمنة الغابرة
تجلس كل ليلة على أطلال (سمهرم)
تحدق في الأعمدة الساقطة
يتهادى الى مسمعك أصوات أقدام
وحمحمة جياد ملجومة بقسوة

●●●

لعينيك العسليتين رعشة الحنين
إبنة النور أنت
من صدرك المذهب
تتفصد رمال هذه الصحراء
راعية حزينة أنت الآن
لقطعان الغربة وأكواخ الحنو
لجمت الريح الصرصر في أردية الفلاحين
ثم انكفأت تحت الرمال
أسمع صرخات أبراجك الذهبية
في أنين أوردة الفجر
لجبالك غيوم مجنونة بالتهطال .. والورد الجبلي
وقراك محاصرة بالفوانيس والأودية

●●●

(ارم) الملتحفة بأردية الغيم
المطفأ في حدقات التاريخ
ركبت جياد الارتحال
واكتحلت بالرماد
هواجس الرعيان العائدين ... بأقدامهم الخشنة
مداخل الكهوف
جدران الغيران
مياه الأجرنة
تساقط أوراق التين البري
يحدث في رأسك جلبة الأناشيد
لوقعها هزيم الرعد
انبجاس المياه من الينابيع
وحين توغل أكثر في الأحراش
تسمع هسيس قوافل النمل
تدحرج دموع الجذوع اليابسة
فتأفل في رأسك شموس المواسم.

●●●

(إرم) قمر الحنين

★ شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان بيتر بروجل ـ الاراضي الواطئة.

الى هضاب الزهو
ترتطم أمواج البحار بين وديانها
تاركة الزبد يعشش في أعالي الكروم
يطهو شعاع الشمس وعروق الضياء
لن تبهرك السهول
ولن تأسر عينيك الغيوم المسافرة
وأنت مأخوذ بأقمارك البعيدة
حاملا زوادة أحلامك من جيل الى جيل
باحثا عن ملاك قديم
حمل حطام (إرم)
وطار بعيدا .. الى أرض مجهولة

●●●

(إرم) الوردة التي رضعت
من شفار ألسنة الهجير
وترعرعت صبية مزهوة
بجدائلها الليلكية
بين كثبان الرمل الصائم
تاركة آثار أقدامها.. على أكف الصحراء
مسورة بأحلام السيوف..
وأعنة الجياد..
وغناء الرعيان..
في همس رمالها .. أنين شرايين الفجر
زبرجد متناثر
ذهب ينساب من فودي الصحراء

●●●

صبية العشق الأزلي
لسفن الرحيل وأجراس الثوابت
قابعة أشلاؤها.. على الطحالب البحرية
تتوسد أهداب العشب الجبلي
على جدرانها الحمراء
بقايا دوائر
روائح اللبان
ارتعاش أيدي الرعاة
وهم يحملون أكياس النزيف الى الموانيء
وفي مرايا الأفق
شبح ملاك يطير
بعيدا .. الى شواطيء مجهولة
حاملا همه المقدس
وفي كفه حفنة
في رماد (إرم)

مبشر بالعاصفة

في تلك الليلة الرهيبة
من ليالي أيلول العاصف
كان المطر يضرب بعنف
أغصان الأشجار
والريح تتسرب في رئة الغابة
وكان هو يمضي
بين مشاعل الأبدية وكهوف المجهول
كوعل ثائر فوق قمة جبل
كان في عينيه شعاع غريب.
عاصفة ما تختفي خلف جفنيه
يكاد يسمع زمجرة الرياح
ويرى رذاذ الشرر الوثني
يسطع في جنبات الوادي
كان رجلا تعمد بنار المجرات البعيدة
و رضع من شرارة اصطدام الكواكب
وارتدى بنور النجوم المضيئة
كان يصرخ في الصحراء وحيدا:
من شرارة البرق تولد العواصف
ومن غضب الجبال تولد البراكين
ومن حمى الأرض تولد الزلازل
أيها الصحراء التي تئن فيها الرمال
أيها الظلال المسكونة بالاشتياق والحنين
أيها البدوي الحزين الذي أضاع راحلته في الصحراء
أيها الفلاح الذي ييبس زرعه في موسم القحط العقيم
أيها الطفل اليتيم النائم على رصيف التاريخ
إني أسمع حداء قافلة بعيدة.. المطر الخصب قادم..
ها هي العاصفة
تسوق قطيعا من الغيوم.. احشاء الأرض يتململ
فيها جنين
عما قريب .. سيمتليء الوادي بالبنفسج..

* * *



سيدة ألحان

الى سعدي يوسف

محمد بوجبيري *

دوما ثمة في ألحان سيدة فارهة
الفواصل.
لذات الاقامة بالقمصان الزاهية تؤتي
وبالثمار العالقة بالفؤاد.
تطرق الباب
كلما خفض الحنين الجناح
وبكمالات الشروق
تمزق غسق الغياب.
كالحافظين للفداحة
أكون هسيسها الضال
أسائل عمي اليقين.

●●●

استوى فيها الألق
ومن ياتها تنبجس المسرات.
يبهر في الوريد الدم وعوله
تقسو جزر الباطن
ويعلوها الموج.
يموج الكامن صرخة في الألواح.
ينزع من اللغة صك الاعتراف
والغفران جسدها العتيق!

●●●

برقص الخطى..
من أول الخرافة تأتي
ألم تكن صحوة في العين؟
ألم تكن حريقة رؤيا؟

●●●

سيدة بزهو الغابة
من السفوح الأولى حملناها
وضاقت بنا الفصول!
توجسا إليها كابدناها
وما وخط السهاد غير شعاع
الأفول!
للقلب تشظي اليقين
ومرمدات الأرق!

●●●

لن أكون وجودا بالأعراف
وخيمة أوهام!
للدن حضرتي
للتتر إقامتي ما
وللعين محو رأت!

●●●

يانعة
كالجسد بلغاته
من أجلها زلزلت ذاتها الأشياء
هرب السفح قمته الشماء
وبذات الوشاح
يلج الليل الصباح.

●●●

بالاماءة الواحدة
تخر في الروح الجبال
تقرع الانخاب
وخلل العالم يكاد!

●●●

مرات
رصدها الهارب من يقين العين
والتي جاءت برأس شقوة
صحوة نسيان
اغتالت في القبلة المجان
اعتقلت انخاب الوقوف
اكتفت ببشاشة للعنان
اكتفت بمحبات الانزال
إقامة لاصرار الادمان
وما صاغ اسفلت ندمان!!

* * *

★ شاعر من المغرب.
اللوحة للفنان جبر علوان - سوريا.

المشهد العاتي

شريف رزق *

(١)

عما قليل سيبتديء الفراغ
وينتهي الوقت
ولا أعني بذلك مجازات محتملة
أو نبوءات ما
والهواء الذي تعلق بالنافذة
أيضا ـ سينهار
على المدينة التي عبرت
سأسكب أحشائي على المشهد العاتي
مائلا
واستدرج العاصفات
....

(٢)

أنت أيها المتمدد الذاهل في بحيرتك الساكنة تهذي فلا يصف هديرك الا جنونك المفاجيء أنت الذي لا تشبه جدك في شيء، سادر في غيك، كأنك في عرشك الملكي حداد، تنهض مثل دريئة، رح أيها الهادر المتوج في خراب الدولة وانس الهزائم كلها، ولا تنس رأسك أيها الذاهب خذها معك واحفظ الأعشاش المنثورة فيها، حتى لا تطير، أنت أيها الراحل الهائج في هجومك الأعمى، تسوق عائلة الصباب، تقول عن الشمس: هذه فجيعتي، رأسك نافورة، خذ الهياكل كلها، خذها وراءك، مزق الهواء بهديرك النحاسي، بظفرك المعدني حك الصهيل، أيها الراكض في ساحة موتك، وحدك، يا مشتعل الساقين في حقل الضباب أرفع صوبك يمناي، خذها ولا تخف، أنت يا قاتلي، يا حبيبي. بغيك تعال، أنا جنونك، جنبي، معي، لتسرق الرؤيا، أطرافك اشتعلت، لنلحق الجثة يا حبيبي، ونضحك، في غبار العواصف، نشهد الموت، ونركض، يا حبيبي أنا وأنت، سأريك أعشاش السباع، أعطيك مرمري، وأحملك على حصاني الأزرق، يا حبيبي، وأضربه على فخذه هكذا، هكذا، وأنت تضحك، حتى يندفع الحصان، رح وئيدا، في الهدم هذا، رح يا حبيبي ولا ترحم، أنا في ضلوعك فانتشلني، وحاذر، لئلا توقعني في الصهيل، أيها الجامح أنا وعائلتك المختارة، أصدع ولا تأمن، يا حبيبي..

(٣)

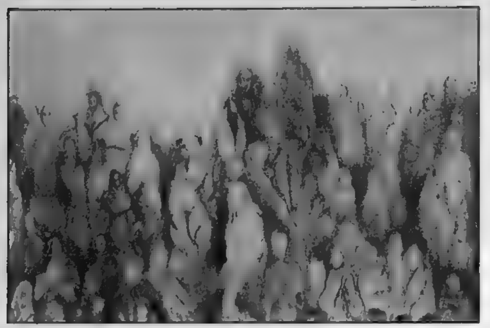
فيم تفكر ؟ أعضاؤك احترقت، وإطراقتك المستديمة تستدرج الموتى الى هبوبك، ماذا يحمل أصحابك الموتى إليك؟ خفض من صوتك حين تلتقي بالموتى الأخلاء، تمهل، ودع شرفة، واحذر جيرانك المبتلين بابتسام، ترتجف على جباههم بالكؤوس بداه، وهم يحفرونك بالعيون، فكر، وأنت تبادلهم الابتسام بابتسامك الشارد وأرجع..
لا تذرع الحجرة في عواء
اكتمــــل في انشــطارك،
طوح كتابك هذا، طوح كتابك، واشهد، شرح هذه الاستعارات المضروبة حولك كن هادئا، كما أنت، وأوغل، يحميك قلبك الذي من فولاذ واستبرق يرتفع على ميادين المياه، هدئا كما أنت، أوغل، ودع تحرشات الضوء تمعن، سدد خلاياك، وعد، هادئا كما أنت، ولا تقصص رؤياك على أحد..
بناءون، وحدادون يدقون الأعمدة في الهواء المواجه، سيارات نقل فارغة، وسيارات أخرى تزدحم بالفراغ، أطفال يتبولون ثغاء، وبائعات يخطرن على شهوات الرجال البنائين، وهم يستريحون في الهواء المواجه قرفصاء، ويدخنون لفافات تضيء بضوئها الخافت ـ على الوجوه النحاسية ـ أشواقا تسيل، وماذا بعد؟
حيرتني في شرودك أغلق هذه النافذة لا جديد..

* * *

★ شاعر من مصر.
اللوحة للفنان مصطفى الرزاز ـ مصر.

محض عادة قديمة

جمال القصاص*



مضى زمن
لكن ايسخليوس لم يمر
الغابة لم تعد تشتهي النشيد
والمطر لم يعد طفلاً في سلته الغيم
لا حراك
انطفأ رماد الجوقة
والملاك الصغير يتدحرج فوق البساط
لم يكن نبيذا
ولم يكن دما
ولم يكن اليوم الأحد أو السبت.

اختلطت أشرعة الحداد
والمغنون في رخوة الصلصال
ينزعون الرأس والقدمين
فتشوا أغلاله
لم يجدوا شيئا يستحق الرثاء
قلبوا بياض عتمته
لم يجدوا سوى جرح معتم
ونشوة من حطام الجسور.

شعاع حامض يتلمل من لحية السحاب
والضوء يرعش في واجهة المعبد الوثني
والبيارق تلمع في برك المجاري
سأختصر المسافة
خذوا مراياكم
وفستق الصباح المخفف
واقرعوا طبولكم بعيدا عني
أنا.. كما أنا
والجثة نضجت عناقيدها
فوق طاولة التشريح
لمرة وحيدة
سأضع طفولتي فوق الرف
لن أدعي أكثر مما خطه النبل في كتابي
ولن أسأل :كيف كوّم البحر نفسه
تحت نافذتي
كيف تعرى من لفظ الشطوط
ولن أقول : هذه الفراشات كانت ملاءة جسدي
أو أنني انتظرتكم طويلا
تحت سقف هذا البياض الميت
أو أنها كانت محض صدفة خرساء.

انكسرت منفضة أعقاب السجائر
ورائحة الخبز محنطة فوق الزجاج المهشم

★ شاعر من مصر.
اللوحة للفنانة ندى الفارسي ـ سلطنة عمان.

المدينة مزعجة
والسيد (..) في زاوية المقهى
مبهور ـ كعادته ـ بسماء لا لون لها.
أدراج فارغة تطل من رأسه
أدراج محشوة بالغبار
يرفع فنجانه الفارغ قرب نظارتيه
يحتسي رشفة
ويكرر : هل أخطأت العد؟!.

لم يكن ملائما أن أنبهه
الى الحشرات التي تخرفش تحت إبطيه
أو التي تئن في إبهام قدمه اليسرى
كان علي أن أخفف محنته
أرش مزيدا من الملح فوق الثقوب
لكنه كان مفتونا بظلمته
بالسكين الذي يلمع في متاهة الأجنة
وشرائح الأنوثة التي تتلوى في الشقوق.

مضى زمن
لكن ايسخليوس لم يمر
الجوقة تلملم القناع من نشارة البلاط
والعاشقة فوق الجسد المسجي
تمزق الخطاب بانفعال عاطفي محنك.

بعد قليل
سيأتي «السيد من حقل السبانخ»
يلحس أنفاسها من رطوبة السرير
ومن أواني المطبخ
ويجفف الهواء برغوة الأكريلك
ومن بعيد
يثبت الكاميرا في زاوية معاكسة تماما
....
....
الثعابين الصغيرة تفضح رتابة العناق
وطفولتي تتلألأ فوق الرف
وجرح الموسيقى يتسع
لم أكن أعرف أنني مسكون بكل هذه الاشارات
وأن الستارة مملوءة بكل هذا الرعب
لم أكن أعرف أن خوفي البدائي العميق
أبعد من شفرة النص
وأن محبتي سوف تفسدني الى هذا الحد.

يا أطفالي الخونة
أنا جمال القصاص
ما دلني أحد علي
هذه أصابعي عارية
والروح محض عادة قديمة.

المغنون يوزعون الورق والأدوار
والعصفور يتحسس باب القفص
ومنابت الريش
سأبني لروحي قبورا جديدة
وأضحك
على عجل سيمر تاجر الأيقونات
سيجلس في نفس الحانة
على نفس الطاولة
لن يكون هناك طائرات ورقية
ولا منافض للروح
ولا بياض يتقلب في علب النعاس.
سأسأل «نانا»
عن ضفائر البرتقال
وصوصوة العتبات
رأس التيس في الكراس مائلة
وذيل السمكة نبتت له أسنان
وهذا الأزرق الشفيف
لم يعد ملائما لسهوب العينين
واللصوص ـ دائما ـ لا يقرعون الأبواب.

بيت الحكمة خاو
والمرشد الأعمى يفتش عن ظل الأرنب
المسلوخ في أحراش الخرائط
مر عشرون كوكبا
وخمسون أرملة
وصباح وحيد.
لكن ايسخليوس لم يمر.

كم صرخة سوف تمنح هذا الفراغ شكله؟!
الدبابيس كالحة
وهذا الوجه فمه لا يستدير برفق
وحبيبات الندى غامضة
والساعة ليست السادسة صباحا
وجامع القمامة غير عاداته
وزوجتي لم تنهض بعد
وطفلاي لم يشربا الحليب
وأنا.. مازلت
في انتظار البرابرة.

* * *



فتات الكلام

عبدالحميد بن داوود*

- ١ -

إنها الحياة ... الطريق ملتو، والخطو منحرف .. فمن أين للمسطرة كل هذه السلطة على فرض الاستقامة؟!

- ٢ -

الانسان لا يكبر الا بجوار الأم .. لذلك يلزمه أن يستبدل أمه باستمرار كي يكبر باستمرار.

- ٣ -

وحده مفهوم المرأة يعضني .. أما المرأة كحقيقة مجسمة فإني أجدها أبدا بلا أسنان!

- ٤ -

هكذا هي الرغبة:
عربة محملة بكيمياء شيطانية يجرها فرسان:
أحدهما من نار..
وآخر من ماء.

- ٥ -

كم من سديم يلزمني كي أراك في صفائك الأجلى ...وكم من حقل ظلام يلزمني أن أعبر؟!

- ٦ -

جراحة سوريالية إنها التعريف الأكمل لشيء اسمه: واقع متخلف.

- ٧ -

صباحا، تستفيق الثرثرة كسعاة البريد كي توزع رسائل لا تدرك أسرارها .. أما الصمت فإنه يظل قابعا تحت أرديته، يرفع رأسه من لحظة لأخرى كي يكنس أخطاءها.

- ٨ -

كم يلزم من الوقت كي يدرك أولئك الذين ذهبوا الى الاختلاف اختيارا وبأقدامهم أنهم فعلا تخلفوا..!

- ٩ -

يالفرحة التجار بالكتب المقدسة ... إنها الفرحة الثمينة لهضم حقوق المؤلف!

- ١٠ -

تعال معي كي أهديك هذا المشهد:
ستائر شفافة خلف زجاج شفاف يخترقها سوية ضوء خافت ....
- فيم تفكر؟!
- لا شيء
- بل، آه يا ملابس النساء الداخلية!

- ١١ -

كل صباح يأتيني الصباح بالمزيد من الوضوح، بالمزيد من البساطة، بالمزيد من التسطيح ... وحدها أنهار الليل تعمق المجاري في دواخلي.

- ١٢ -

الجنون: إنه الشفاء الانجع لمرض اسمه الرتابة.

- ١٣ -

أيتها الموسيقى .. وحدك السائل الذي يجعل جسدي - قلبي سائلا.

★ شاعر من المغرب
اللوحة للفنانة زمزم العريمي - سلطنة عمان

-١٤-

كم يلزمك من عدو كي تتيقن من نبلك؟!

-١٥-

اذا كان جسدك من رمل فلا تفتش عن الماء، بل مرن نفسك على الارتواء بالنار.

-١٦-

أفلاطون أيها الأحمق:
كيف تشيد جمهوريتك على سطح غيمة
وتطرد منها الشعراء ؟

-١٧-

لا تستطيع أن تعبر جحيم الصحراء دون أن تمتد رجلك الثالثة لتطأ واحة مضمخة هي الجنة تحديدا.

-١٨-

أيها الليل كم تظل صاحيا حتى في نومي.

-١٩-

في الخارج لا يوجد ثمة صمت على الاطلاق

-٢٠-

التكنولوجيا : ألا تكون هي التفاحة المحرمة الأخرى التي ستعرض إنسان الأرض لطرد آخر خارج الأرض؟!

-٢١-

ماذا أهديك أيها الليل ، ردا للجميل غير موتي الكبير، وهذاالصمت الذي يستدعيني لاتقان التأبين.

-٢٢-

كم يلزمك من ... ، من شيطان، من مارد، لتأثيث هذا الخلاء الأعظم الذي اسمه الصحراء.

-٢٣-

اللغة التي هي «ملك مشاع بين الناس» هي لغة الاتفاق، النقص، التنازل والحدود الدنيا ،،، وحده الصمت يدخلك الى مَمالك الحدود القصوى

-٢٤-

أيها الصمت ، يا حارس أسرار هذه العصور الثرثارة، بث في رحم سمعي بعضا من حملك الثقيل كي أصفع هذا الوقت.

-٢٥-

لقد حولت مفاهيم الفكر الى حديقة مرتبة مشذبة ومنظمة لا يدخلها الا الكسالى والمتقاعدون. . أما نداءات اللذة فإنها تدعو المغامرين الى اقتحام الأدغال المرعبة.

-٢٦-

لكيلا يستقطبك الآخرون الى حقائقهم الخاصة أو لكي تستقطب الآخرين الى حقائقك الخاصة، عليك فقط أن تضاعف من عمائك

-٢٧-

كل ما جاء ويجيء به الكلام ليس بجديد.. لذلك يلزمنا فقط إعادة الاعتبار لما تغافلته العين الأولى.

-٢٨-

الخمر ، النوم، الموت: ثلاث درجات في سلم واحد، لا يلتذ بارتقائهن الا من استأنس بالغياب الجميل.

-٢٩-

التركيب، التحليل ليسا بمهنة المبدع ، بل هما مهنة التقني.

-٣٠-

يقول هيراقليطس : «الطريق الصاعد والطريق النازل، طريق واحد»

أما أنا الذي انحدر الآن فأقول إن الانسان الصاعد والانسان النازل شخصان متمايزان ككفتي ميزان، للنازلة ثقلها وللصاعدة خواؤها.. أما العدل فقضيب حديدي منتصب بينهما كشرطي المرور، يسمح بالصعود لمن يشاء ، ويلقي الى الدرك الأسفل بمن يشاء

-٣١-

حين ابتدع الانسان أول عقل اليكتروني بث في رحم أذنه هذه الجملة.

«فكر بدلا عني .. كي أموت بدلا عنك»!

-٣٢-

الكلام لا يمارس فعله إلا على الكلام ، أما العالم هذا الجسد الأكبر للجميع، فانه يبتسم أحيانا لبعض حفدته وهم يحاولون إعادة تربيته.

* * *

في مديح الصديق السيىء

محمد أبو معتوق*

إنني أحذر الغروبَ
وأعيش فيه
وعندما لا أقدر أن أمسك الضوء الأخير
أطيل أصابعي
من أجل اليوم التالي.
وهكذا أصير.
فعندما ألمح صديقي السيىء
أركض الى عناقه.. مثل ضوء بعيد
ثم أطالبه أن يظل سيئا
حفاظا على التوازن
فالأخيار يتكاثرون، بصورة تخلو من الفتنة
والجنـــــون
والصديق السيىء. شيء ضروري
لاجتماع شمل الأصابع
والنوايا الدامية،
... فعندما يكون الغروب عاريا
والصدر عاريا
من يجرؤ على اتهام الدماء
حين تحاول تلوين المشهد
بالصداقة والطلقات.
....
بعدها .. يسرع الغروب
محملا بالمجد
والفأل الحسن.
وتبدأ النوايا الطيبة بالانتشار
على صفحة المساء
عند ذلك أنسى
وأبدأ البحث.
وها هي الروح تقف على ساقين لامعتين
وتتحرك مثل أنثى آسرة
فأركض الى جهتها
لأمنحها وحشتي ولهاثي
قبل أن يعم المساء والأصدقاء.
... فالليل الذي أبادت الكهرباء،
نجومه وتخومه
مستوحش مثلي
ويبحث عن الغروب
بعد أن عجز عن إطالة أصابعه
ونهود نجومه اللامعات
ورغم غرقي فيه
لا يقدر أن يمد لي إصبعا، أو نجمة، أو رمادا نقيا
لأدفىء لحظاتي فيه.
لذلك أعبر مبللا الى صباح اليوم التالي
لأبحث عن الصديق السيىء
الصديق الذي يمسك غرة النهار
ويجر الفتاة التي أحب... من أطراف أنوثتها
راكضا بها الى الغروب والمؤسسات
محاولا بأصابعه
أن يعبث بأبهى عناصرها وفتنتها
ليلاقيني هنـــاك
باحثا عن الغروب العظيم
ليخرجني من معناه
وعن الحياة التي تهرب مني
ليخرجها من معناي
فكيف لا ألاقيه بالبهجة التي يستحق
هذا الصديق السيىء،
الذي يمســك المعنى
كما تمسك الأرض دورتها
هذا الذي يجعلني أطول من الغروب
وأضعف من فتنته ومناديله.
هذا الصديق الذي لا يحتملني طويلا
لذلك يقف هنيهة.
ويغيب.

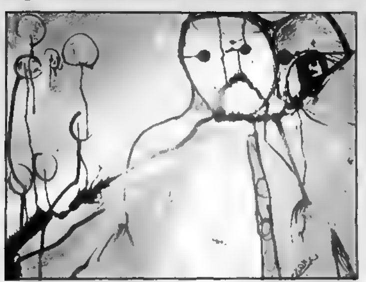
* * *

---

* شاعر من سوريا

الملمات

فوزية السندي *



لمنضدة تنوي احتراقي
ألامس حافة الخشب بعروق تستهوي الغدر
رعدة دم تستوفي شلالا يطوح براحة الأوردة
تلفت،
ربما هلت نسائم توهك
لتحتوي ولها يخلو بي
لم تكن هنا ولا هناك.

ساد الليل
فقدت ريادة الوهى لتحاريم الوقت
واستسلمت لذوات الحبر
كن يرتحلن على مهب السطر
كرف يمام مريب
ينقر الحروف ويستدير
ليداريَ خجل خطاه
كل انحناءة تلكز غفوة ما تليها
لتنساب المواكب دوني
هل كنت أوصي الفراغات لتندغم بروحي؟

بعيدا عني
أستل حروفا تنهك صرامة المأوى

إعتدت،
كشمعة تريق المدى
أبتهل لقداس يتعثر نحوي
منحوتة بثوب يشيل صبغة البحر
ياقة تفل الشفق بورد حريرها
أتسامى حافية من الدرب
لأسند قدمي
على ما يتهافت من يباس الأرض
مرسلة شعري لموج رؤوف بجبهة تنزوي
أمام مرايا ترهق مر النظر
أراهن ما أرى.

كدقيق يبجل خجل المذراة
أرتمي لكرسي ليس ككل المراسي
وحده العالق المحتد بجور الحطب
مغطاة بمصابيح تلجم إنجراف العتمة
لئلا أستبد بكسيح الضوء.

---

* شاعرة من البحرين.
اللوحة للفنانة نعمت الهوتي - سلطنة عمان.

ماذا أيضا
هل نسيت أن أصف حلولك:
تورق من غفير الندى
ضبابا ينحسر
لنبوة تبعث حاسة الظن
كإله ملثم بجفلة الحب
تمد جناحك ملغيا وجل غرفة بريئة مني
لأراني منبثة كموسيقى
تشارف على عصا تحز جنوح الروح
ألم الأصابع ... فيصل اللحن مدمرا غزو الورق.

جسد أم حقل
فيه الطواحين طرق لا تعبأ بانزياحي
الطحين دم يفيض بسنابل تكتوي
كلما تعالى وارف المطر
واندفعت لذاكرة القمح
نادر أن أرفع الحروف كلها لأرى
ما يضلل فضاء يراوغ لهج البوح
أحيانا كنت أستهل سهاد الليل
لأفشي غرور الفراغ
فلا أعرف
هل أقرأ عنف الحب
أو ما يحيد عنه
كمسراي.

أعترف
حين أحببت عاهل الظلام
أجبرني هذا المساء الوفي
لأنهال نحوي
كمن يغترف ما تبقى من سلال تفيض
صرت التراب،
حجر الجسد ومثوى الجثة
هاج مرادي بقفار تذر رحى المعنى
ولم أستعر لحرف يؤله صمتي.

كدت أرفو ردهة الماضي
لأفوز برد الصدى
هكذا .. بغتة
أندس كما يتيم
بجسد متيم بوهل الصدف
فادحة نحو كهوف فاغرة الخوف
جدران مرهفة بمخالب الأجداد
أزميل يتعلم نحت الشغاف
ورد ضوار تتشمم سيل العذاب
هكذا
جالسة أقرأ هدير الماضي بهدوء تمثال
لئلا أنثني

صحبت هواك
يا ثاقب الهواء
أو ما تبدى منه
أتهالك على وبر إبل مارقة يكرهها البدو
أمزق وصايا الرسل لأدون الرمل
منتشية بقلق الرفقة
أرمق هلعي
لعلي أنساق

غافلت الصحراء لما استدارت
وأبلغتني سر العواء
ما يهدر خشعة الجفاف
كنت لا أزال أرمق الورق
بعينين لم تسردا اندفاعي بعد.

مخلوقة
لئلا يستهان بحيرتها
ولية التعب
كإمرأة
كالملمات آن تدار
سليلة تفاحة ارتضت خطأ الأرض
على هفوات لا ترضاها الجنة
جانحة تضاف لما لا ينحسر
من داعيات العناد

• • •

متخذا ذريعة ما:
يلهج بمن غفل عنه..

أحمد الملا *

- الى أبي

أية هاوية تود قفزها
نائم الجسد يجفل، كأن هناك من يلكزه
لينهي شوطه الأخير.. رجفة تدفع الدم،
لاثمة أعضاء تشح فوانيسها.. رجفة تنبه
الجسد: ما يكاد ينسى ويتبدل. ما يكاد يمت الى المحو، بعد أن يكون هشا وغريبا.. رجفة توقظ نابه الجسد ليتوخى غدر ما وهن منه..
غدر ما تلل ويبتغي أن يجر معه الجسد كله في سقطة واحدة وطويلة..
ليست هاوية..
بل هو عينه، الذي ترعش الخطوة الآن على حافته..
وكأسنان تخون تباعا.. كم تمنيت أن تفقدها فجأة بقبضة طائشة، حسدك هذا، فات عليك أن تدعه الى بعتة خنجر في طلمة رفاق..
ومابقي منه يأكله ندم الخاطف من اللمعة.. ندم يأكل من جسدك ما فرطته عليه.. ندم يكثر الدمع، كلما بهتت تلك الصدفة التي أوهمتك بأنها ستتكرر.
حتى أحلامك لم تعد هي..
يقطعها مرارا موعد الدواء، والوخز وما جاور من أنين.. أحلامك لم تعد هي تنقط في الأنابيب التي يتعثر فيها النوم.. وغير هذا كله يعترض أحلامك بحيب حشب الغرفة، بين ما لا يحصى من الغرف الشبيهة بالأحلام المتعثرة.. قطيع خشب ينتحب مجيبا عصا الصاحب في عوائها. عصاه الرابضة أسفل السرير، ترفع رأسها، كلما أطلق أنة، تؤنس ليله بالعواء..
وليته في وهنه الطويل المعقوفة، الناحل طرفها.. وأحسبها الوحيدة التي حلمت بقبضته. ومن فرط شوقها الى كفه، قامت تحلم، أنها تهش ضباب الوهن من نومه كي يرى أنه يحلم ماشيا بها حتى يصيبها الوهن، تحزن أطرافه ويظل يعوي إليها وحيدا.
يد في يده.. عون أطرافه جميعها.. تقدمته في خواطر الطلال.. في غامض الدرب، تنص بالحذر وتغي بين قدميه إن أراح جسده..
تفخر بطرف من قرن ثور..
وساق من صلب سنديان
ورأس من معقوف العاج
الآن هي حطبة، كل ما بها ذكريات أجساد.

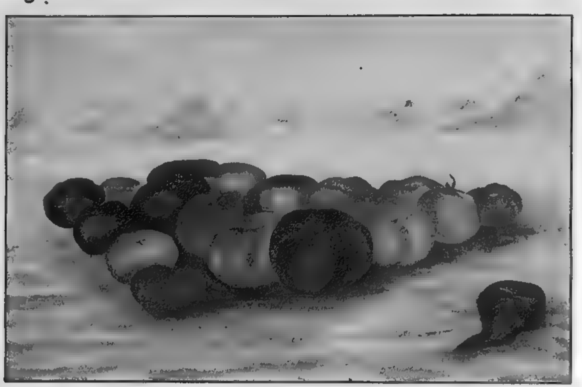
النزف أو ما انفرط وحده في رعشة أصابعك، مهدنات حملتك على نسيان ما أمكن، أبدلت الرعشة وأحلت الغرفة أماكنها.. ثم عيناك اللتان لا تقدران على حملك بعيدا عن الغرفة.. بعيدا عن الأعين وحملقتها، حيث روغانها أبد ما عناه لك الضيق من ميل الجدار المقابل..
شموع تفتقد الغرف لذعة سوادها.. لذعة تمنحها بعض الظلال الأخف وطأ من البياض الشاحب..
شموع، تشيل اهالك من الصمت توسع له شقا في النافذة..
شموع، ربما تستجيب لهذه الريح التي تنسل من الشق وتنفض ما تراكم، تحرك الأرواح وما شب في الأعين على جدرانها، الغرفة الزاحفة في بياض، لم يتغضن أو يأسى لما يحدث.
أو ربما شموع.. توحي بفكرة البكاء.. كي تلين الوحشة بدلا من النظرات التي تتكسر وتثقل السرير، تحجب الهواء وتكتم الصدر الواهن فيه..
شموع تعيد للوجوه عصلاتها بدلا من الواقي الذي يتناوب عليه الزوار عند عتبة الشفقة..
شموع أو ربما الجسد الذي يدرج في الغياب..
الصمت.. هو الذي نبهك الى أنفاسك المتلاحقة.. الأنفاس التي ترصف الوقت وراء بعضه، حتى تتوهم بأن الزمن هو صمت ممتد.. أو انتظام اللاشيء فيه.. وأنه الزمن وفي ما عداه فهو أمكنة.. ومن توهمك تسمع أنفاسك للمرة الأخيرة؛ تخفت وتتلاشى، ولا تسمعها لأنها انتظام الهواء وترى أن النفس لا شيء، فتعرف الموت الكامن فيك.. وأن الحياة فيما عداه.. وأن الحياة أمكنة، ولهذا تدركك فكرة الشموع لتؤكد الأجساد وجودها بارتعاش الظلال.. وبأنها تجد وتلمح شيئا منها خارجها.. فتأنس وتطمئن.. وليس بالنفس..
موضع الأب، مرآة ترهبها العين وتخشى النوم في حضرتها. موضع يتقشر زئبقه.. تثقبه النظرات وتعبره، دون انتباه الى ما تبقى من وميض ينطفيء بطيئا..
موضع تظن معرفته فلا تراه.. وتطوف به مخذولا.. لا يبقى من الرهبة غير ما ينقبض في الحلق وتدفعه داخلك..
موضع؛ يجرح الوجه.. يبث رعشة في زجاج الظهر وترى في بديك لمسة جاهلة بما تعرف.. جهلت بما كانت تعرف.. أو تظن.

***

★ شاعر من المملكة العربية السعودية.

لغة ثالثة

صالحة غابش *



أي بحر أنت
يرتد الى الزرقة من مبهمه
ويرتحل الى كائناته الغامضة
يشكلها كبرياء
تطفو منازله على موجة
غادرت صوتك
وبللت قصيدتك بسفرها المدهش
الى صحراء فقدها السراب
وفقدت حلم الماء.

أي صهيل أنت
يجفلني في حقول الليل
ويمشي في قلقي
أنا النائمة هناك في شجرة
وحيدة
استبقتني في ضوضائها البعيدة
لتسترحي في صهيلك
الأخضر..

أي خوف أنت
وأي أمان
يلتقيان في ردائي
الأسود
فيصبحان لغة ثالثة
تفر من حنجرتها طيور
يرتبها المساء على كتفيه
يصبحان «أحبك»

أية هجرة بيضاء أنت
بدأت بها قافلتي
نسجتني امرأة تكسر الكؤوس
القديمة
وتنفض المائدة المسكوبة
في مخيلة المكان
تنسق المطر المغسول بطينه
في أوعية
يطفو فوقها بدء القصيدة.

* * *

★ شاعرة من الامارات العربية المتحدة.
اللوحة للفنانة أميرة العامري - سلطنة عمان.

دم الوثن

ندب الروح أراجيج للموت

عبدالله الكلباني *

إلى جذعي... بهاء أقل ... هباء
أكثر
بينتصب الليل على الطريق
السرمدي
ويتسلق المسالك بنجومه
إنك لا تستطيع أن تعبر السياج
دون أن تدوس على الكون...!
«بوريس باسترناك»
كبير هذا الهزال
راعف أيتها السماوات
فلأنهد كما نيزك
كما نبال ضلت قطيعها
ولاتخطف
الأرواح والأرغفة
النبوءات والأوبئة
ولأقل شيئا
عن هاته البلاهات
عن هاته السخافات
بله أنا
نزق كما الخبال
والأوحال
عجين من الخوف
والتضحيات
مضغة
مضغة هاته الحضارات
إني متطير بي
اني وجل

عبر هذا البهاء
عبر هذا الهباء
مــر
الصابئة والملحدون
محصلو
الضرائب والحاخامات
سائقو العربات
البغايا والتركات
الصبية
حاسرو الرأس
والحاويات
سدنة
المقاهي والحانات
ملوك
الطوائف والنهايات
العطوروالثورات
القبح
المجن ... الدعارات
قتلة
وزناة مروا من هنا
جنود ورهبان
لواطون وأدعياء
بررة وأثرياء
جيف وتنانات
متسكعون
وأزرياء
قوافل بدو
«مائلات مميلات»
غرف حريم
وحجرات
صافات صافات
....
....
كلهم ......
كلهم ....
مروا
بهذا اليباب
أنا النذر
والأضحيات
أنا عشيقاتكم
في الشرفات
أنا عاركم الخفي
إني متطير بي
إني وجل
أتعرفون الخطيئة
إذن
لدي من القناعات
ما يسمح بالقول
إن القناعات
خطيئة كبرى
أنا الأفاك
عابد النار والتراب
عابد «العجب»
في دخيلتي
ما يشبه الحشر
وضمة القبر
في سريرتي
ما لو اطلعتم
لصار «....»
وصارت
السماء ماكرة
ولدفقتم
المني الذي تزرعونه
في أحشاء خليلاتكم
كل ليلة خاسرة
وأنا الخاسر
الوحيد ......
في تف
تف لما في أصلابكم
وما جرم

★ شاعر من سلطنة عمان.

ما في ترائبكم
إن شاهدوا
هاته النار والمقدسات
عاينوا
هاته النكايات
«أكان لابد من
كل هاته النذالات»
كي ترضع الأرض
السماوات
وتريق قرابينها
ممعنة
في الخرافات
يا للتفاهات
يا للتفاهات

لدي رغبة
في أن أتقيأ
لكن أين؟
وكل الأرض قيء!
أسوق
هذا الخزي كما الطريدة
أسوق
عاري الرابض
في انشداهتي
أسوقني
دون أن أميز
بين سبابتي وسبابتي
مهلك ضعن الجسد
الجسد قال/ زوربا/
كالحمار
إن لم تطعمه فات
خائن هو الجسد
والروح تيه
يا للأسى...!
إني متطير بي
إني وجل

لو ينمحي
المشهد الهزاز
لو يلغون
استطالة أنفي
أنفي
المستطير المطارد

أنفي العاجز
عن درء فضيحتي
لو أن الوجد..
على مرمى حجر...
لو أن الوجد....
إني متطير بي
إني وجل

في دمي
من الهمجية
ما يكفي
لتهييج قبيلة بأكملها
تف
في قبيلة تهيجها
رائحة دم دنس
وفي
من مشاع البدائية
عنجهية الوحشية
مقدرة
إشعال النار بالصوان
والايقاع بالودان
ومضاجعة
الرمل والرمال
ولي
من ذعر الرعاة
والحطابون
ما يطفيء كل المواقد
والايقونات
وفي أصابعي
من رعشة الجبن
أرتال
و في معدتي
من الهراء ما يكفي
لتلطيخ
كل الأماكن النظيفة
وعندي
من الوثنية ما ساعدني
على معرفة الرب
قبل أبي
قبل قبيلتي
الطاعنة في الحرث
الطاعنة في النسل
الطاعنة في الطعن

وفي رأسي
من الوجيب
ما ينبت الورم والعصاب
أنا الزاحف حولي
طوابير من الجند
تذها لمعة
الرغيف أنا
طوابير تنحني للخنادق
وتكتري البنادق
وتخون زوجاتها في المساء
إني مشتبه بي
بيد أن
هذا المجد/ الغبن/
يخطيء قلبي كثيرا
قلبي جرثومة تتآكلني
كلحمة نيئة
غارقة في قن خمر
انني مزهو بفداحتي
اني متطير بي
اني وجل

«وحدي الشاهد
على مجدي البائس»
بؤسي الماجد
وحدي الشاهد
إذ ذاك
وحشاشتي
سادرة باليتم
وحشتي
نائمة بالجوار
رأيت الأرجوحة
أقول لكم
رأيت الأرجوحة
رأيتها
بكامل خلاعتها
بكامل سطوتها
فبدت عبرها
حيوات الآخرين
مشعة مدهشة
منها
فيها دمي الوثني
ضارع في السر
ضالع في الموت

إنهم يرعبونني
يقذفون الروع فيّ
كمراهق يقذف
نطفة / ذرارية
على مومس
اني متطير بي
اني وجل

فيما مضى
(إن لم تخني الذاكرة)
اذ كنت صغيرا
(أحقا كنت ذاك)
دون فزاعات
دون جريرة أو وجد
دون إثم
دون أوسمة أو بريق
دون أسنان ولا نساء
دون حروب خاسرة
وما حاجتي للحرب
والأرض ملء يدي
أي خسف
سامني
إني متطير بي
إن وجل
سأعلم الصبية الوأد
(طفلات المدارس) السبي
سأعلمهم الخوف
ورمي المقاليع
سنطلق النباح
سنصطاد الفراش
والعاهرات
سنأخذ كل ليلة
(مدينة غصبا)
سنستحي الحرائر
والقلائد
سنصعد براميل الروح
واندلاعات النبيذ
الى آخر .. آخر
حدود الغي
وتخوم الغياب
سنرقص
عشش الصفيح
زنجيا

تلبسته نار المجوس
سنسرق
خوذ الاطفاء
كي تبقى الحرائق
وصيا
لهذا الزيف
أنا الواجد
كابتهال طويل
مذعن
لنداء الحوريات
إني ابتهل

«السلام أيها العلو»
أتسمعني
أشعل أولك وآخرك
أشعل مآذنك
بارك هذا الشتات
هاته التفاهات
رعب أنا
وكل الممرات
مرآة قاصمة
وكل الانحناءات خاطفة
خاضة للروح
كطفلة هاجها
العشق على حين غرة
فأين أذهب بي؟!
أغادر بي
هاته الصفائح
التي تغرر بها الشاهدة ؟!
هاته الصحائف
التي تغص بها الذاكرة؟!
كيف بي
أواري سوأتي؟!
يا «هابيل»
خذني ذريعة
إني متطير بي
إني وجل

مفزع هو الصحو
هل نمت قبل
سأتقطر
كما الحلوى
على الطرقات

كما البعرات
موقنا أنه
لن يلتفت اليّ
حتى الذباب
هراء أنت
أيتها الرئتان
لا ماء لنستنشقه
لا أيل لنتعقبه
عبر المفازات
لا حمالة تطارح
هذا العود كبريته
هذا الطود ذراه
إني متطير بي
إني وجل
«السلام أيها العلو»
أنت خزينتنا
أنت ذخيرتنا
أنت وحدنا
وحدنا
نحن الضعفاء
فلا تنفد
كي لا نجن
يا نافخا في الروح
كل هذا الجبن
اصطفيني لقيطا
علىّ امرأة
ترضعني
حليب السباع
اصطفيني
كما تصطفي
ذؤابة القوم
ذؤابة الشعر

كما تصطفيني
اصطفيني
فيّ تف
في الحضارات
«............»
إني متيقظ بي
إني أبتهل

مسقط أواخر ١٩٩٦م

* * *



في تأويل الأحزان

أشرف أبو اليزيد *

سهرة كل ليلة
نتبادل كل مساء أطراف
هزائمنا
نتجرد منها
مثل فتاة المسرح
جزءا جزءا
نتفرق في صمت كي نستكمل
أحلام الأمس.

شرفة
للشرفة أن تبدو
أبعد أعلى، أقصى
فأنا لن أصعد
حتى تأتي!

رفاق الأمس
أتسلق سور الأمس
لأبحث عمن رحلوا
لا يبقى فوق زجاج الماضي
إلا أطياف وجوه
والأشجار مسلات عارية

طبيعة صامتة .. جدا
جبل؟
أم لحية ذاك الربع الخالي
نحفر بين جدائلها في صمت
قبرا.
شجر ؟
أم ورق مصقول
تذبحنا كل صباح
حدة كل حوافه.
بشر؟
أم أقدام تتسلل هربا
من أجساد تخشى
وقع خطاها
وأنا ؟
أم شخص آخر
يسكنني
حتى مطلع فجر القرن القادم.

بنها
كالحلمة في نهد الدلتا
نامت بنها
تسكب في أحلامي عسلا
أشهى
أتراني حين أعود إليها
أذكر كل الطرقات
أتراها تذكر
- رغم حداثة طرقات الزمن عليه -
هذا الوجه المكدود؟

خبز
ما أفجع تلك الأيام
تداول أحزان الدنيا بين جوانحنا،
ومهما بللنا
شاي النوستالجيا
في خبز الغربة،
يزداد يبوسا.

حــب
لما زرت مدرستي القديمة
ودخلت صالة الدرس القديمة
كان الولد الجالس فوق مقعدي القديم
لا يشبهني
- أبدا -
إلا أني أحببته.

أشجـــار
أشجار الكانون الأول
كمغنية صلعاء تشدو
لحن الغربة
والأوراق
الريح الغضبى تنثرها!

* * *

★ شاعر من مصر.
اللوحة للفنانة وفاء النجار - سلطنة عمان.



ماذا خلف هذا القلب الصدىء؟

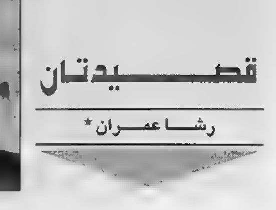
البشـــير التهـــالي *

١ - مملكة الوحدة:
تيارات باردة تنفذ الى غرفتي
عبر نافذة مهترئة
فتوقظ هذه الدمية البشرية
من ثمالتها
ريشة صدئة .. ترهق الورق
بخربشاتها الكهنوتية
وصدر يحترق
٢ - تضاريس:
يمتد صدري مرآة
تموج فيها كائنات من إقليم
الطيف:
إحداها تنتحر على شفة اللذة
والبقية تمرح حيث يسكن
المخاض.

٣ - قرب مزبلة الحي:
هذا الشارع الأرعن
كثيرا ما كنسته بملابسي
ولعنات أمي تلاحقني
كنباح كلاب المحطة الطرقية
كثيرا ما تقيأتني ... أزقته اللولبية.
وهأنذا أنتحر،
قرب مزبلته / مرتع الطفولة
٤ - صراحة:
قلت لنفسي يوما
وقد كنت ممهورا بزبد البوح
المخنوق.
أتوق لقطيع يد الصدى
طالما سرق.. من الوادي صرخاته،
٥ - ومضة هاربة:
تعبر الثواني في الظلمة،
ملثمة.
ثم الدقائق تتلوها
فالساعات على الحدائج
تنحو الى دروب بحجم العام.
تسقط أسناني
الواحدة تلو الأخرى،
فاستيقظ ذاهلا
كأن ساطتني الثلوج
أو بالت عليّ قطة رعناء.
لشد ما كانت دهشتي
المدينة أتى عليها إعصار
جارف،
لحظة واحدة فقط
لم تشربها الشقوق تلك كانت
لحظة «شعر»

* * *

★ شاعر من المغرب.
اللوحة للفنان محمود عبدالعاطي ـ مصر



قصيدتان

رشا عمران *

١ - مدى من صقيع

مرتحلا
كالمدى المهاجر ترتدي حزنك
متأبطا زمن التفجع... تمضي
ها أنت ...
سيف من الألم يتخصر الشعر
واقفا بين بيارق الموت ورايات الألفة
ليديك..
لغة اشتعال الحبر... والخوف...!
ولك اقتراف القلق....
وحيدا
تلقي عصاك عشقا ونزفا ...
تشهد القفار
وحيدا
لك تعطي السماء مفاتيحها
تلبسك النجوم قمصانها
يحملك المطر
وحيدا
تشهر رمحك وتمضي لتختصر الصغاء
....
مرتحلا.. كالأفق المسافر
تحمل تعب رؤياك
منحتك الرؤيا قهرها
وأشهدت عليك الوجع

ماذا رأيت...؟
أيها المسكون بالحب
كانت الأرض تنبت الوحل
والوحل ينبت الشوك
كان سديم...
وكنت ترى
لمن رأيت.... ؟
أيها الملتف بالشتاء
حاصرك الرماد
وأمطرت الغيوم زيفها حولك
وكنت ترى...

لمن رأيت ... ؟
أيها المضمخ بالخضرة
خانتك الحقول
وغادرك الزيتون مبتعدا
وكنت ترى...
منحتك الرؤيا وزرها
وها وجهك الآن
افترشه الحنين
سرق الحزن نومك
وغفا حنان السماء عنك
ها قلبك الآن
يحاوله النشيج
تلاعبه القصيدة
لتبدأ من جديد
غوايتها... دلالا عليك

٢ - وحيدة

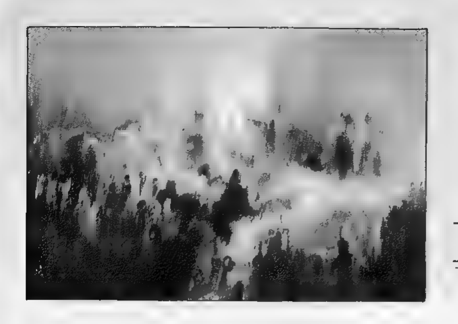
لأتكيء على شجن السؤال ..
جئت
وردة الحزن في قلبي
وها صمتي...
صرخة في رماد الخوف يختزن
المطر
وحيدة أمضي
لي وجعي
وانكساري
ولي أن ألبس ثوب خطيئتي

وحيدة.. أمضي كما جئت
أفترش السؤال غناء
وشيئا من حنين
لي أن أفرد مائدة البكاء
أن أدعو الرياح
واصفرار حدائق السكينة
ولي
أن أبتهل لبقايا الطفلة فيّ

وحيدة.. أمضي كما جئت
لي قلب على الألم
ودم على كآبات الحداد
لي أن أدعوك لتأتي
راكبا صهوة الغناء
لتغرس بيرقك
في ساحات موتي

***

★ شاعرة من سوريا.
اللوحة للفنان عزالدين نجيب - مصر.



أشياء خائفة

جرجس شكري *

١ -

شاهدوني آكل أصابعي في الميدان
وزوجتي تطرد المارة من فوق سريرنا
يومها قرر الجيران إنهاء المسألة
فاحتفظت هي بأظافري تحت مخدتها
وقالت:
ادفنوه الى جوار الرب ذلك أفضل.

٢ -

وبعد..،

صداع حنون وأحياء ميتون في القلب
ثمة غرباء يتسللون حاملين مصابيح ورغبات حادة
أزاح أحدهم جدران البيت
وارتفع الثاني عاليا بالسقف
وظل الثالث يأكل أعضائي
الى أن عاد أصحابه
بالنعش والأكفان وموسيقى الدفن

٣ -

أيضا

- وقعت الشمس في ثلاث كؤوس فارغة
- راحت الدولة تنتفض مثل أقدامنا
- رعشة خفيفة أصابت البيت
- السيد الذي قرر أن يعلم كلابه الضالة الموسيقى
أفلت عليهم الإيقاع
فحزنوا وتفرقوا عن محبته
إرحمينا يا مريم

الأشياء تخاف مثلنا تماما ولا تسكر.

٤ -

نحن الذين كبرنا
حين عرفنا أن الرجل الميت في ملابس السهرة
لن يصحو
وتبعناه حتى القبر
يومها
أقسم الكاهن بالبيعة أن الميت محروم
ونفض رداءه في وجوهنا
زوجته صرخت
بصقت علينا

ونحن نهلل:

يا سكرى المباول يا زنديق
مدفون في ملابس السهرة

٥ -

وفي مشهد عام
وسدنا العصافير الميتة فوق المخدات
جرينا وراء النوم في الشوارع
وحين شاهدنا الدولة تستحم بالكيلوت في المغسلة
سقطت عشيقاتنا من فوق ظهورنا
فصرنا عراة
نصلي في كنيسة العذراء
يا أمنا ..
امنحينا النوم والبنات الحلوة
وحياة أم العواجز وابنك المسيح.

* * *

★ شاعر من...
اللوحة للفنان محمدا محمد ـ المملكة العربية السعودية.



من يوميات شارل بودلير

ترجمة: هدى حسين *

توجد في هذا العمل كتابات حميمة متنوعة مما كتبه شارل بودلير، وقد جمعت هنا للمرة الاولى، لو استثنينا الاعمال الكاملة لـM.Y.G «الدونتيك» في مكتبة «لا بلياد». يحتوي الكتاب التالي على

(١)- يوميا بمعنى الكلمة. وهي المكتوبة تحت عنوان «طلقات» (كتبت منذ عام ١٨٥١؟) ، وقلبي عاريا (١٨٦٢ ـ ١٨٦٤)، اللذين نشرهما اوجين كريبيه عام ١٨٨٧ وقد طبعت منهما منذ ذلك الحين العديد من الطبعات.

(٢)- الملاحظات التي دونت حول اعوام بروكسيل (١٨٥٤ - ١٨٦٦)، التي تعتبر تكملة طبيعية ليومياته، والتي لم تنشر الا عام ١٩٢٧ من دار «لاجرينداه» على يد أ.جورج جارون، مع هوامش لـ«فيلي جوتييه».

(٣)- ملاحظات متنوعة، صعب تأريخها والتي تحتوي على ملخص سيرة ذاتية نشره أ. دي لا فيزيليير و.ج. دوكو عام ١٨٦٨، والمقاطع التي نشرها «تادار» عام ١٩١١، «صفحات من المفكرة» التي نشرها فيلي جوتنيه في نفس العام. النص المقدم هنا هو ما نشرته طبعة M.Y.G الممتازة.

ر.س

بيونوس اير، يونيو ١٩٤٤

■■■

طلقات، اقتراحات، ـ يحقق رجل الادب ثروة ويعطي حس الرياضة الذهنية.

رسم الارابيسك هو اكثر الرسم مثالية.

نحن نحب النساء بقدر ما هن غريبات عنا. حب النساء الذكيات هو متعة اللوطي، هكذا تستبعد المتعة الحيوانية اللواطة.

روح الدعابة يمكنها الا تتنافى مع المحبة، لكن ذلك امر نادر.

الحماسة تجاه اي شيء بخلاف المجردات، علامة على الضعف والمرض.

النحافة اكثر عريا، واقل احتشاما من السمنة.

***

سماء مأساوية ـ صفة ذات طبيعة مجردة ملحقة بكائن مادي.

الانسان يشرب الضوء مع الجو، هكذا يكون الشعب على حق في قوله ان هواء الليل غير صحي للعمل.

الشعب مولود عابد للنار.

صواريخ نارية، حرائق، مشعل حرائق.

اذا افترضنا من ولد عابدا للنار، من ولد مجوسيا، يمكننا أن نخلق جديدا في...

■■■

الموسيقى تقتحم السماء.

كان جان جاك يقول انه لا يدخل مقهى الا بشيء من الانفعال. بالنسبة للطبيعة الخجولة، التحكم المسرحي يشبه الى حد ما محاكم جهنم.

ليس للحياة الا سحر حقيقي واحد: سحر اللعب. وماذا لو كان سيان بالنسبة لنا ان نكسب او ان نخسر؟

■■■

اقتراحات، طلقات ـ لا يكون للدول رجال عظماء الا برغم أنفها، ـ كالعائلات، انهم يفعلون كل ما بوسعهم كي لا يكون لديهم رجال عظماء، وهكذا يحتاج الرجل العظيم، لكي يوجد نفسه، ان يمتلك قوة اشتباك اكبر من قوة المقاومة التي ينميها ملايين الافراد.

عن النعاس، مغامرة كئيبة لكل المساءات، يمكننا ان نقول ان البشر ينامون يوميا بجرأة ستكون غير معقولة اذا ادركنا نتائج الجهل بالخطر.

***

توجد جلود سميكة لا يكون احتقارها انتقاما.

اصدقاء كثيرون، قفازات كثيرة، من احبوني كانوا اناسا محتقرين، بل ويمكنني القول أنهم يستحقون الاحتقار، ذلك ان كنت أتمسك بتملق الرجال الشرفاء.

جيراردان يتكلم لاتيني! PECUDESQUE LOCUTAE

كان ينتمي لـ«مجتمع» جاحد بارسال «روبير هودان» الى العرب لكي يحيدهم عن المعجزات.

***

هذه البواخر الجميلة الكبيرة، المتأرجحة (التي تتخايل) بصورة غير ملحوظة فوق مياه ساكنة، هذه البواخر المتينة، الشاعرة بالحنين كأنها متعطلة، الا تسألنا بلغة صامتة: متى نرحل الى السعادة؟

عدم اغفال الجانب الخرافي، السحري الروائي في الدراما.

الاوساط، الاجواء التي يجب على قصة بكاملها ان تتشربها

★ شاعرة ومترجمة من مصر.

***

ألا توجد حماقات في الرياضيات ومجانين يعتقدون ان حاصل جمع اثنين واثنين يساوي ثلاثة؟ بصيغة اخرى، هل يمكن للهلوسة، ان لم تكن هذه الكلمات لا تتناسق (ان تتزاوج فيما بينها معا)، ان تنشر في الاشياء منطقا خالصا؟ اذا حدث انه، عندما يعتاد مرء على الكسل، الحلم اللامبالاة، لدرجة ان يؤجل الاشياء الهامة الى الغد وبلا توقف، ثم يوقظه آخر ذات صباح بأن يضربه ضربات قوية، يضربه بلا رحمة حتى اذا ما كان لا يستطيع العمل من اجل الاستمتاع، يعمل هذا الاول بسبب الخوف، وهذا الآخر، الذي يضربه، أليس صديقة بحق، وصاحب جميل عليه؟ من جهة اخرى، يمكننا ان نوافق على ان المتعة ستأتي فيما بعد، مثلما يقال بالضبط: الحب يأتي بعد الزواج.

***

عن الانتحار وعن جنون الانتحار مع اعتبار علاقتهما بالاحصاء بالطب والفلسفة.

برير دو بواسمونت

ابحث عن الفقرة: «العيش مع كائن لا يحمل لكم الا النفور...»

بورتريه «سيرين» لـ«سيناك»، بورتريه «ستاجير» لـ«سان جون كريسوستوم»، الاسيديا، مرض الرهبان، الـTAEATIUM VITAE..

***

طلقات - ترجمة وشرح «الهوى» يعيد كل شيء اليه.

الاستمتاع الروحي والجسدي الذي يسببه الرعد، الكهرباء والصاعقة، يسمم ذكريات عاطفية، حالكة، ذكريات السنوات القديمة.

***

طلقات - وجدت تعريف ما هو «جميل»، «الجميل» الذي يخصني.

انه شيء مضطرم وحزين، شيء غائم الى حد ما، يترك الامر للصدفة. سوف اطبق، اذا اردنا، افكاري على شيء محسوس مثلا، على الشيء الاكثر اثارة للاهتمام في المجتمع، على وجه امرأة، رأس مغو وجميل، رأس امرأة، اقصد، انه رأس يجعلنا نحلم في ذات الوقت - لكن بصورة مختلطة - باللذة والحزن، رأس تحمل فكرة شجن متراخ، بل ومرهق، - او على النقيض، أي بالنشاط، برغبة في الحياة، مجتمعة مع مرارة منعكسة، كأنها تأتي من قمع او يأس، الغموض والندم هما ايضا من صفات «الجمال».

لا يحتاج رأس رجل ان يحتوي، في نظر رجل بالطبع، - باستثناء نظر النساء -، هذه الفكرة عن اللذة، التي تجعل في وجه المرأة إثارة جذابة بقدر جاذبية الوجوه التي تبدو عموما اكثر شجنا. لكن هذه الفكرة تحمل ايضا شيئا مضطرما وحزينا، - احتياجات روحية - طموحات مكبوتة بصورة مظلمة - فكرة عن القدرة الغاضبة وبلا جدوى احيانا - بعض الافكار عن ذات حساسية منتقمة (الآن النموذج المثالي للغندور لا يمكن اغفاله في هذا الموضع)، في بعض الأحيان ايضا - وهو واحد من صفات الجمال الاكثر اثارة للاهتمام - الغموض، واخيرا (لكي تكون عندي الشجاعة لأعترف الى اي مدى اراني جديدا في علم الجمال)، التعاسة. لا ازعم ان السعادة لا يمكنها ان تنضم الى «الجمال»، لكنني اقول ان «السعادة تعتبر واحدة من زيناتها الاشد، فجاجة، غير ان «الشجن» يمكننا أن نقول انه الصورة المصاحبة، لدرجة انني لا اتقبل ابدا (هل مخي مرآة مسحورة؟) نموذج من «الجمال» لا ينضوي على «تعاسة». مستند الى (سيقول البعض مهووس ب) تلك الافكار، يمكننا ان نتقبل انه قد يكون من الصعب علي الا استنتج من ذلك ان النموذج الامثل «للجمال» الذكوري هو «الشيطان» - على طريقة «ميلتون».

***

التضحية والتمنيات، هما الصيغتان الاسمى ورمزا التبادل.

ميزتان ادبيتان اساسيتان: خارق للطبيعة والمفارقة، لمحة بصر فردية، ملمح فيه تتماسك الاشياء امام الكاتب، ثم انعطاف ذهني شيطاني، الخارق الطبيعي يستوعب اللون العام والخبرة، اي الكثافة، الصوتيات الشفافية، التذبذب، العمق والدوي في المكان والزمان.

توجد لحظات في الوجود يكون فيها الزمن الامتداد اكثر عمقا من الشعور بالوجود المتزأيد باتساع. من السحر المستخدم في استحضار موتى عظماء، الى استرداد وتحسين الصحة.

الالهام يأتي دائما عندما يريده المرء، لكنه لا يرحل دائما عندما يريد المرء.

عن اللغة والكتابة كعملية سحرية، شعوذة مستحضرة.

عن الهواء في المرأة.

الهواءات الفاتنة التي تصنع الجمال، هي:

هواء سئيم،

هواء ملول،

هواء متبخر،

هواء وقح،

هواء بارد،

هواء النظر في الداخل،

هواء الهيمنة،

هواء الارادة،

الهواء الشرير،

الهواء السقيم،

الهواء القط، الطفولة اللامبالاة، والشر ممتزجة.

في بعض الحالات التي تكاد تكون خارقة لطبيعة الروح، يعبر عمق الحياة عن نفسه جملة واحدة في المشهد، الذي نراه امام عيوننا مهما كان عاريا يتحول الى «رمز» له.

لأنني كنت اعبر «البولفار» وأقوم بشيء من الاندفاع في تفادي السيارات، انفصلت عني هالتي وسقطت وحل الرصيف. لحسن الحظ كان لدي الوقت الكافي لالتقاطها، لكن الفكرة التعسة ان ذلك فأل سيىء، قد انزلقت ذهني بعد لحظة واحدة، ومنذ ذلك الحين لم

ترد الفكرة ان تتركني ابدا، ولم تترك لي أية راحة طوال النهار.

عن طقس مـن الذات في الحب، من وجهة نظر العافية، الصحة ، الزينة، النبل الروحي واللباقة.

***

طلقـات . اقتراحات ـــ لماذا لا يحب الديمقـراطيـون القطط، مـن السهل ان نخمـن ، القط جميل، يـذكر بالافكار المرتبطـة بالرفـاهية، النظافة، اللذة، الخ...

***

طلقات . اقتراحات ـ ان تعمد بنفسك لشيطان. ماذا يكون هذا؟

ما الذي يمكنه ان يكون اكثـر عبثا من «التقدم»، بما ان الانسان ، مثلما اثبتته الاحداث اليومية، دائما يشبه ويتساوى مع الانسان، اي دائما في الحالة الوحشية! ماذا تكون مخاطر الغابات والبراري بجانب الصـدمات والصراعـات اليوميـة للتحضر؟ الرجـل يعانـق غرتـه في الشارع او يـوخز فـريسته في الغـابات المجهـولة، أليـس هو نفسـه الانسان الأزلي ، اي الحيوان المفترس الامثل؟

ـ يقال ان عندي ثلاثين عاما، لكن اذا عشت ثلاث دقائق في واحدة من... ألن يكون عندي ثمانون سنة..

العمل ، أليس هو الملح الذي يحافظ على ارواح المياوات؟

بداية رواية «بداية موضـوع في اي مكان، ولكي تكون هناك رغبة في الانتهاء منه، يبتدأ بجمل شديدة الجمال.

***

طلقات ، ـــ أظن ان الفتنة الـلامتناهيـة والغامضة التـي تقبع في المشاهدة المتأملة لباخرة، وبالاخص لباخرة في حالة حركة، تستند في الحالـة الاولى على الانتظام والسيمتريـة اللتيـن يعتبران واحدا مـن الاحتياجات الاساسية للذهن البشري بنفس درجة التعقيد والتناغم: ـ و في الحالة الثـانية ، يرجع ذلـك الى التضاعف المتطرد ، تنـاسل كل المنحناءات والصور الخيالية التي تحدثها العناصر الواقعية للمادة في الفضاء المكاني.

الفكرة الشعرية ، التي تتصاعد في سطور من عملية الحركة، هي فرضيـة كائن واسع ، شـاسع، معقد، لكنـه متناغم ، لحيـوان مفعم بالعبقرية ، يعاني ويتنهد كل التنهدات وكل الطموحات البشرية.

يا شعوبـا متحضرة ، يا من تتحدثون دائما ببلاهـة عن الوحشي وعن البربر، سرعان ما ـ كما يقال عن اوريفيل ـ لن تساووا حتى بما يكفي لكي تكونوا مشركين.

الرواقية ، دين ليس له الا قربان واحد: الانتحار.

تقبل قبـو للدفن للـدعاية الغنـائية او السحريـة ، للبانتومـايم ، وترجمة ذلك في رواية جادة، اغراق الكل في جو غير عادي، وحلمي، في جو الايام الكبرى ، ليكن شيئا مهدهـدا، ومطمئنا في العشق، ـ مناطق من «الشعر» الخالص.

أخذ بيكي منفعلا ، عند التواصـل مع هذه الملذات التي تشبه الذكريات، وقد خفقها فكر الماضي سيىء الملء، بكثير من الاخطاء ، من الشجـارات ، وأشيات تخفيهـا بالتبادل، وسـالت دمـوعه الحارة ، في الظلمات ، على الكتف العاري لعـزيزته التي مـا تزال عشيقة جذابـة . ارتعدت ، وشعـرت بنفسها، هـي الاخرى ، وقد تأثرت . كـانت الظلمات تؤكد فنـاءها وغندرتها كامـرأة باردة . هذان المخلـوقان خائرا القـوى ، بل وما زالا يعـانيان من بقـايا نبلهما تحاضنـا بتلقـائيـة، خالطين ، وسـط امطـار دمـوعهما وقبلاتهما ، أحزان الماضي بآمال المستقبل غير الاكيدة، من الممكن ان نحدس انه لم تكن لذتهما ابدا رقيقـة الى هذه الدرجة بالنسبة لهما ، الا في ليل الشجن هذا، وليل الندم.

عبر سواد الليل ، نظر خلفـه الى السنين الخوالي ، ثم ألقى بنفسه بين ذراعي صديقته المخطئة، لكي يجد فيهما العفو الذي يليق به.

غالبـا ما يفكر هوجـو في بروميثيوس. يصنـع نسرا متخيلا على صـدر لا يوخـزه إلا كيات العـدم. ثم ، هلـوسات متعقـدة، متنوعة لكنه تتبع خطوا متناميا يصفه الطبيب، فيظن انه بسبب الهمة الآتية من العناية الالهية حلت سانت هيلينا محل جيرسي.

ذلك الـرجل قليل الـرثاء والاثيرية لـدرجة تمكنه مـن ان يخيف موثق العقود نفسه.

هوجو، كهنوت، جبينه منحن دائما، ـ شـديد الانحناء لدرجة انه لا يرى شيئا، ما عدا سرته.

.. ما الذي ليس كهنوتا هـذه الايام؟ الشباب ايضا كهنوت، ـ لمن يتحدثون عن الشباب.

الانسان ، اي كل فرد ، يعتبر شديد الفساد بشكل طبيعي لدرجة انه يعاني اقل من الانحطاط الكوني من معـاناته من استقرار تراتبية معقولة.

سوف ينتهي العالم . السبب الوحيد الذي قد يمكنه ان يدوم لأجله هـو انه مـوجود. ما أضعـف هذا السبب بـالمقارنـة بكل الاسباب التي تـزعم العكس ، وخصوصـا هذا السبـب: ما الذي سيقوم بـه الكون من الآن فصـاعدا تحت سمائه؟ ـــ فبافتراض استمـراره في الوجـود على المستوى المادي، هـل سيكون هنـاك وجـود جديـر بتلك التسميـة وبهذا الـ«قاموس» التـاريخي؟ لا ادعـي ان العـالم سينحصر في مستعمـرين وفـوضـى هـزليـة لجمهوريـات جنوب امـريكا ، قد نعـود نحن أنفسنـا الى الحالة الوحشية، ونـذهب الى أنقاض حضارتنا المعشوشبـة، بحثا عن طعامنا ، بمسدس في اليد. كلا! لان هـذه المغامرات تفترض طاقة حيوية ماتزال ، صدى للعصور.

***

سكري في ١٨٤٨.

مـن أي طبيعة يكون هذا السكر؟ نزوع نحـو الانتقام. متعـة طبيعية في الافناء . سكر ادبي؛ ذكرى قراءات.

١٥ مايو . مازال هناك النزوع الى التدمير. نزوع شرعي ، اذا كان كل ما هو طبيعي شرعيا.

أهوال يـونيو. جنون الشعب وجنـون البرجوازية. حـب طبيعي للجريمة.

رعبـي لانقلاب الحكـم. كم مـن مـرة نظفت رقبـات البندقيـة! بونابرت آخر! يا للخزي!

ومع ذلك تمت احالة كل شيء الى سلام. أليس من حق الرئيس ان يبتهل؟

ما يكونه الامبراطور نابليون الثالث. ما يساويه . ايجاد تفسير لطبيعته ، وربانيته.

***

شعور بالوحدة ، منذ مولدي. برغم الاسرة ، ووسط الزملاء، على وجه الخصوص، ـ شعور المقدر له ان يكون وحيدا الى الابد.

مع ذلك، نزوع شديد الحيوية الى الحياة والمتعة.

***

كل حياتنا تقريبا مستخدمة لصالح استطلاعات غبية. وعلى النقيض، توجد اشياء كان ينبغي لها ان تثير حب استطلاع المرء الى اعلى درجة، والتي عندما يقيمونها بحسب مسار حياتهم العادية ، لا تثير فيهم اي فضول.

اين يوجد الاموات من اصدقائنا؟

لماذا نحن هنا؟

هل نحن آتون من مكان ما؟

ما هي الحرية؟

هل يمكنها ان تتفق مع القانون الالهي؟

هل عدد الارواح محدود ام لا محدود؟

وعدد الاراضي المسكونة؟

الخ .. الخ.

***

آرائي حول المسرح . ما وجدته دائما الاجملا في المسرح ، في طفولتي ، والآن ايضا ، هو البريق ـــ مادة جميلة مضيئة ، كريستالية ، معقدة ، دائرية وسيمترية.

مع ذلك فانا لا انكر مطلقا قيمة الادب المسرحي. فقط، كنت اود لو يجعلوا الممثلين يعتلون زلاجات عالية جدا ، يرتدون أقنعة معبرة اكثر من الوجه البشري، ويتحدثون من خلال مكبرات صوت؛ في النهاية أن يلعب الرجال ادوار النساء.

على كل حال ، بدا لي البريق دائما كبطل اساسي ، يرى عبر الطرف الصغير او الكبير.

***

يجب ان نعمل ، ان لم يكن بسبب النزوع الى العمل فليكن بسبب اليأس، بما انه ، تم التأكد من ذلك، العمل يضجر اقل من التسلية.

***

حول جورج ساند. ـ المرأة هي القاضي، اللااخلاقية.

كانت دائما اخلاقية.

فقط كانت في الماضي ما يحيد عن الاخلاق.

بالتالي فهي لم تكن فنانة ابدا. انها تمتلك الاسلوب المنساب الشهير، العزيز لدى البرجوازية.

انها حمقاء، ثقيلة، ثرثارة، لها في الافكار المعنوية نفس الاحكام العميقة ونفس رقة المشاعر كالحارسات والبنات المحتجبات.

ما تقوله عن امها.

ما تقوله عن الشعر.

حبها للعمال.

أن يكون بعض الرجال قد استطاعوا ان ينالوا حب هذه المخبولة فذلك هو الدليل على انحطاط رجال هذا القرن.

***

الشيطان وجورج ساند. ـــ لا يجب ان نعتقد ان الشيطان لا يمس غير الرجال العباقرة، انه يحتقر الحمقى بلاشك ، لكنه لا يحتقر منافساتهم، بل على العكس، انه يعقد آماله العظيمة على هؤلاء.

انظروا الى جورج ساند . هي بالتأكيد ، واكثر من اي شيء آخر ، حمقاء كبيرة، لكنها مأخوذة، الشيطان هو الذي أقنعها لان تطمئن لقلبه الطيب ونواياه الطيبة ، لكي تقنع كل الحمقى الآخرين بأن يطمئنوا لقلبهما ونيتهما الطيبتين.

لا يمكنني ان افكر في هذه المخلوقة الغبية بدون شيء من رعدة الفزع. لو قابلتها ، لن يمكنني ان أمنع نفسي من ان ألقي على رأسها بجرة الماء المقدس.

***

جورج ساند هي واحدة من هؤلاء العجائز الساذجات اللائي لا يرغبن ابدا في ترك خشبة المسرح. ـ قرأت مؤخرا مقدمة ما (مقدمة الآنسة لا كانتيني) حيث تزعم ان المسيحي الحق هو الذي لا يؤمن بالجحيم . لديها أسباب لكي ترغب في الغاء الجحيم.

***

أشعر بالضيق في فرنسا ، خصوصا لان العالم فيها يشبه فولتير.

نسي إميرسون فولتير في «ممثلو الانسانية». كان يمكنه ان يؤلف فصلا لطيفا بعنوان: فولتير، او المعادي للشاعر ، ملك المتسكعين، امير السطحيين ، المعادي للفنان، عراف البوابين، الاب جيجولي لمحرري القرن.

***

عن الحب، عن عرافة الفرنسيين للاستعارات العسكرية ، كل استعارة هنا تحمل شاربا.

أدب عسكري.

البقاء على الثغرة.

رفع العلم.

الحفاظ على العلم مرفوعا وحازما.

الالقاء بالنفس في العراك.

واحد من المحاربين القدامى ـ كل هذه الجمل المجيدة يمكن تطبيقها عموما على مدعين حمقى وكسالى حانات.

استعارة فرنسية .

جندي الصحافة القضائية (برتان)

الصحافة العسكرية.

***

النزوع الى المتعة يلصقنا بالحاضر. صيانة سلامنا يعلقنا نحو المستقبل.

الذي يتعلق بالمتعة ، اي بالحاضر، يعطيني انطباع رجل يجري على منحدر بينما يرغب في ان يتعلق بالاشجار، يخلعها ويحملها معه في سقطته.

قبل كل شيء، ان تكون رجلا عظيما ومقدسا بالنسبة لنفسك.

***

ما هو الشيء الوحيد المهم، ان تكون رجلا عظيما وطاهرا لاجل نفسك.

***

موسيقى.
عن العبودية.
عن نساء العالم.
عن الفتيات.
عن القضاة.
عن المقدسات.
رجل الادب هو عدو العالم.
عن البيروقراطيين.

***

في الحب، مثلما في كل العمليات البشرية تقريبا، يكون التوافق الجسدي هو نتيجة سوء تفاهم، هذا سوء التفاهم، يدعى المتعة، الرجل يصرخ: أوه ياملاكي! المرأة تكاكي: أمي! أمي! وهذان الاحمقان يكونان مقتنعين انهما يفكران بتناغم - الحائط الذي لا يتم تجاوزه، الذي يصنع عدم قابلية التتابع، يبقى غير متجاوز.

***

لماذا يكون مشهد البحر جميلا بلا حدود وللأبد؟
لأن البحر يمنحنا في الوقت نفسه فكرة الاتساع والحركة. ستة أو سبعة أماكن تمثل للانسان شعاعا لا منتهيا. هال لا منتهي مصغر. لا يهم ما دام يكفي لكي يوحي بفكرة اللامنتهي الكامل؟ اثنا عشر أو أربعة عشر مكانا من السوائل في حركة تكفي لكي تعطي أسمى فكرة عن الجمال الذي منحه الانسان في مسكنه المؤقت.

***

نظرية التحضر الحقيقي ليست في الجاز ولا البخار ولا في الموائد المتحركة، انها في التقليل من آثار الخطيئة الاولى.
يمكن لشعوب بدوية، لرعاة، لصيادين لمزارعين، وحتى لآكلي لحوم البشر، جميعا ان يكونوا أفضل من حيث الطاقة، بالكرامة الشخصية، من نوعنا كغرب».
قد يكون هؤلاء قد دمروا
تيوكراطية وشيوعية.

***

من خلال وقت الفراغ كبرت، جزئيا.
بخسارة شديدة علي؛ لان وقت الفراغ، بلا ثروة، يزيد من الديون، من الاذلال الناتج عن الديون. لكنه أفادني كثيرا، فيما يتعلق بالحساسية، بالتأمل وموهبة الغندرة والولع بالفنون.
رجال الادب الآخرون في غالبيتهم، دارسون حقيرون شديدو الجهل.

***

عندما كنت طفلا، كنت أود ان أكون بابا، لكن بابا عسكري، واحيانا اخرى ممثلا كوميديا. انها المتع التي قد استخلصها من هاتين الهلوستين.

***

عندما كنت طفلا صغيرا، شعرت في قلبي بشعورين متناقضين: الخوف من الحياة والنشوة بالحياة. هذا هو بالضبط ما يفعله شخص كسول عصبي.

***

صحة - سلوك. أخلاق - في كل لحظة يسحقنا التفكير في الزمن، والشعور بالزمن. ولا يوجد غير طريقتين للهروب من هذا الكابوس، لنسيانه: المتعة والعمل. المتعة تستهلكنا. العمل يقوي من بأسنا، فلنختر
كلما استخدمنا واحدا من هذين الطريقين أكثر الهمنا الآخر النفور.
لا يمكننا أن ننسى الزمن إلا بأن نستخدمه.
كل شيء لا يحدث الا شيئا فشيئا.
دو ماستر وادجار بو علماني التفكير.
هناك أعمال طويلة لا نجرؤ ان نبدأها. انها تصبح كابوسا.

***

لا يملك تذوق الصورة الا الفنانون والاطفال. بالنسبة لهؤلاء المتميزين، فان صورة ما تعبر عن شيء آخر، حلم يستعيدونه، رحلة معجزة، لحظة سلام. هذا الميل، من جهة اخرى، ليس فيه ما يشترك مع ميول بعض الهاوين الذين لا يختارون الا اللوحات الجميلة. الميل التجميعي يفسده العدد، او مؤشرات أخرى. الطفل والفنان يكتشفان بلا توقف موتيفات جديدة في الصورة، ويتنوع ذوقهما، كلما يبدل الفاتن موقعه ويصبح بالنسبة لهما غريبا.

***

على سماء سوداء، وجوه هندسية كأنها بلورات ثلجية - مسطحة. ثم توخز صوف السماء من الخلف، كأن أرجل عصافير منتظمة الحركة تقف عليها. تضيء البلورات، تصير فوسفورية، وكل شيء يزدهر على هيئة منشور كبير ذي وجهات متعددة: الثريا.
«ما كانت روايات القرن السابع عشر تسميه الحب من أول نظرة، يقرر مصير البطل وعشيقته، هو تيار روحي لا يوجد بدرجة أقل في الطبيعة لكن أفسده عدد غير محدود من الملوثين؛ إنه يأتي من استحالة هذا الحدث الدفاعي. المرأة التي تحب تجد من السعادة أكثر من اللازم في الشعور الذي ينتابها لكي تنجح في أن تتظاهر به؛ وقد ضاقت من الحذر تهمل كل الاحتياطات وتترك نفسها بعماء في سعادة أن تحب. الحذر يجعل الحب من أول نظرة مستحيلا.»
الحب من أول نظرة، هو كسل الذهن. المرأة تتلهف الى الاستسلام لانها تفترض أنه منذ أن تأتي لحظة ما سيكون من المستحيل عليها أن تدافع عن نفسها. فترغب في أن تكون هالكة ومالها من حكم على الامور يهجرها في هذه المناسبة السعيدة ينتشي الرجل ويتلهف على الاعتراف للمتواطئة معه بميزاتها المعنوية وهي تثني على رجولة معشوقها. يفكر كل منهما في سعادته الشخصية الحب من أول نظرة، هو خطأ لم يمتلك المرء الشجاعة أو الامكانية لأن يلحظها وقتما يقترفه.

* * *

ميرة مدهشة

أشرف الخمايسي *

هو البطن عما في داخله لا يبوح لكني لـ«لبنى» قلت:

«لو انه ولد سأسميه محمدا.. ولو انها بنت سأسميها هاجر».

و«لبنى» قالت لي:

«انت تريد ولدا ام بنتا؟».

قلت: ـ «هدايا الله كلها رائعة».

وهي تحسست بطنها وقالت:

«أشعر انها بنت !!».

قلت: ـ «هاجر !!». وضحكت.

***

انا على السرير مستلق وبين يدي الكتاب مفتوح. و«لبنى» جانبي تحيك فستانا صغيرا جدا.

وعلى المنضدة الراديو فيه ناس تتحدث. و«لبنى» عن الحياكة توقفت وتأوهت.. وبيدها قبضت على جنبها. انا تركت الكتاب ونظرت اليها.. ابتسمت وهي تقول: «والله بنت».

قلت: «ولماذا انت متأكدة!!».

قالت: «البنت وديعة تكون حتى وهي في بطن امها.. بخفة تتحرك. اما الولد فانه شرس ويضرب بشدة».

الراديو فيه ناس تتحدث . وانا ابحث عن الصفحة التي كنت اقرؤها قلت:

ـ «يا لبنى. عندما تأتي هاجر سأضع بين يديها هذا الاسد الواقف فوق المنضدة لتلعب به».

«لبنى» انزعجت: «ستهشمه!!».

انا ضحكت وقلت: «هو هو هوى.. ما اروع ان تكون لي طفلة قادرة على تهشيم الاسد».

***

كانت «لبنى» قد حاكت ثلاثة فساتين صغيرة جدا وجميلة جدا.. وانا كنت قد اشتريت«توكة» شعر صغيرة جدا وجميلة جدا.. و«لبنى» في احدى الليالي قالت:

«اريد سريرا صغيرا جدا لـ«هاجر».

قلت: أنا يا لبنى لا أملك نقودا لشراء سرير صغير جدا.

قالت : وأين هاجر تنام.

قلت: «هنا». واشرت الى المسافة الصغيرة التي بين جسدينا.

«لبنى» انزعجت:

«قد تستغرق في النوم فتنقلب عليها وتكتم انفاسها!!».

قلت: «اطمئني .. عندما تأتي هاجر لن ننام ابدا بعمق.. الاطفال الصغار جدا لا يكفون عن البكاء».

***

اللمبة «النيون» المعلقة في الحائط تهدل جسدها. والتجاعيد غطت وجهها. ونورها صار لا يكفي .. وبرد الشتاء يتسلل من شيش الشباك الى الغرفة ويعربد فيها. وانا و«لبنى» تحت الاغطية ملتصقان.. واصابعها مغروسة في شعري تقلبه. همست:

«ربما لا تأتي هاجر .. ربما اتى محمد!».

قلت: «سنضحك عليه ونجعله يرتدي فساتين هاجر».

قالت: «والتوكة!!». قلت: «خذيها انت».

قالت: «وستعطيه الاسد ليلعب به ويهشمه؟!»

قلت: «محمد اعطيه نفسي ليلعب بها ويهشمها».

زمت شفتيها «لبنى» وقالت: «ومن تكون انت!!».

يدي اليمنى دارت في الهواء تتحسس كرة ارض وهمية وقلت:

«انا ملك العالم».

قالت: «ما اروع ان يكون لي طفل قادر على ان يهشم ملك العالم».

***

بطنها صار ضخما جدا . وصارت تمشي تميل.. وغرب النهر الجبل ضخم جدا .. والنهر مياهه تجري . وانا ابحلق في مياهه، مياه النهر زرقاء ، مياه النهر زرقاء وصافية ، و«لبنى» دست يدها في يدي. وكعب حذائها العالي يطقطق لما يخبط بلاط رصيف الكورنيش.. والشمس ترمي النور الاصفر. النور الاصفر يقع على الناس والاشجار والبهائم والعمائر. آخر نور يتبقى في جعبة الشمس يكون اصفر. قالت:

«كعب الحذاء العالي يؤلم ظهري».

«لبنى» محتاجة لحذاء بدون كعب عال لترتاح وهي تمشي. وانا فقير جدا . و«لبنى» تعرف انني فقير جدا. و«لبنى» لا تريد ان تخدش احاسيسي فتطلب حذاء تعرف انني غير قادر على دفع ثمنه. و«لبنى» في نفسها تتمنى لو انها لم تقل ان كعب حذائها العالي يؤلم ظهرها لانها تعرف ان هذا الكعب العالي سيؤلم ايضا رأسي.

***

قلت: «نجلس». و«لبنى» ابتسمت لما خلعت قدميها من الحذاء الذي كعبه عال وقالت: «لماذا تريد ان تسمي البنت، «هاجر»؟!!».

امواج النهر الشفافة صغيرة جدا وتنتطط مثل السمك النطاط..

★ قاص من مصر.

امواج النهر تجري نحو الشمال. وهو النهر يعيش منذ آلاف الاعوام. منذ ملايين السنين. وفي سنة رأته «سارة» وفيه غسلت ثيابها وبللت قدميها وبعدها ألقت عليه نظرة ثم سافرت الى بلادها البعيدة. و«هاجر» رأته ايضا لكنها ألقت نفسها فيه وصارت تتقلب. ومياهه غسلتها فجعلتها تبرق. وهي من مياهه شربت. وهي لم تنظر اليه نظرة الوداع وانما جمعت طوب الارض وعلى ضفته بنت بيتا. اسماء البنات مليون. لكني من الاسماء المليون اعشق اسمين «سارة» و«هاجر» لكن «سارة» لما سافرت الى بلادها البعيدة انجبت يهودا اما «هاجر» فانها ولدت عربا. وانا عربي وملك العالم. قلت:

«أحب هاجر».

لكزتني «لبنى» بكوعها في جنبي وقالت: «ولبنى!!».

قلت: «لبنى ام هاجر».

***

الميدان براح. واعمدة النور الطويلة نهاياتها مشتعلة. والناس كموج النهر تتلاطم. والسيارات تحبو بعيون مضاءة. والسيارات تحبو وكلاكساتها منطلقة. و«لبنى» صورتها الوديعة تطرق باب عقلي برفق فينفتح الباب وتدخل وتقول: «حقق لي احلامي».

عام انتهى و«لبنى» في بيتي. والآن هي بطنها منتفخ. وعشرة فساتين صغيرة جدا صارت جاهزة للارتداء. فقط ليس على «هاجر» سوى المجيء. هي تاتي ولها عندي ان اقبلها في الصباح قبلة: وفي الظهيرة قبلة، وقبلة قبل ان تنام. قررت عندما ادخل الشقة ان اسأل «لبنى»: «ما هي احلامك لاحققها لك؟».

***

فرحة بالالم القاسي. وبالتأوهات المكتومة فرحة. وانا في الصالة الضيقة اسمعها، وانا اعصابي تشيط. وانا اقول من بين اسناني: «هاه يا هاجر تعالي بسرعة». «لبنى» تتعذب، لكن صورة الولد اما عينيها تتراقص وفم الصورة الدقيق يبتسم. وصورة البنت امام عينيها تتراقص وفم الصورة الرقيق يبتسم فتبتسم «لبنى» وهي تتأوه. وتبتسم وجبهتها تتعرق.

«كم انت متعب يا «محمد»، هو لابد «محمد»، الولد مشاكس حتى في ولادته، لو كانت «هاجر» لنزلت بسرعة».

***

في هذه الليلة الشتاء قلبه جاف وغير رحيم. والسيجارة بين اصبعي ترتعش، والشارع الملتصق بالبيت هادىء. واللمبة «النيون» القديمة تبصق ضوءها باهتا. و«لبنى» كفت عن الصراخ لكن عينيها كانتا تدمعان. «لبنى» عيناها حمراوان وتشهق. ولفافة بيضاء ساكنة جوارها. لفافة بيضاء تحوي شيئا صغيرا جدا. رفعت الى عينيها وقالت: «انظر» واصابعها كانت ترتعش كسيجارتي. واصابعها ازاحت طرف اللفافة عن وجه صغير ابيض. وجه مدور كالقمر، وجه ينير كالقمر، وجه على حوافه سطع لون ازرق كلون مياه النهر الصافية. انا مددت اطراف اصابعي ألمس الصدر الضئيل. القلب واقف لا يدق. واللون الازرق ـ لون مياه النهر الصافية ـ يغزو الذراع الطري، هو اللون الازرق سيتدفق فيغرق كل هذا الجسد الصغير جدا.

«لبنى» قالت: «هاجر..».

صيف استوائي تفجر جواي .. صيف حار بخر ريقي وجفف حلقي، سحبت اصابعي من فوق صدرها الضئيل ـ «هاجر» تعشق الاستحمام في النهر ـ غطيت الوجه المدور بطرف اللفافة واستدرت تجاه باب الغرفة. قالت «لبنى» «الى اين؟». قلت: «اشعر بالظمأ».

***

«هاجر» في لفافتها البيضاء موضوعة على طرف السرير و«لبنى» قاعدة تنظر اليها ودمعها ينزل، وانا فرطت وجهي وقلت:

ـ «يا ستي.. الله كبير.. يعرف هو انني غير قادر على رعايتها الآن».

ولانها لم تتوقف عن البكاء قلت: «كم انا جائع».

ولانها لم تتوقف عن البكاء اخذت أدندن «فكروني ازاي هو انا نسيتك» ادندن والدمعة تعارك عيني. قلت لـ«لبنى»:

ـ «البنت هاجر مثل ابيها مدهشة. هي اميرة كبيرة المقام. رأت الدنيا امارة لا تليق بها فتركتها. هاجر اميرة مدهشة».

وقلت لـ«لبنى»: «ورقيقة مثل امها، رأتني فقيرا فاراحتني من شراء اللعب واراحتني من شراء الملابس. واراحتني من شراء الحلوى».

اللمبة «النيون» المعلقة في جدار الغرفة مازالت تبصق ضوءا ضعيفا. والبرد يتقافز في الدولاب وفي الكوميدينو وتحت السرير ويصفع بشدة اللفافة البيضاء الصغيرة قلت لـ«لبنى»: «هيا ننام».

قالت: «واين تنام هاجر؟».

قلت: «سأضعها على الكنبة التي في الصالة».

همست: «وحدها !! ستخاف».

قلت: «سأضعها هنا عند الدولاب».

قالت: «على الارض!!؟؟».

قلت: «سأضع تحتها وسادة».

مدت «لبنى» ذراعيها وقالت: «لا .. لا .. الدنيا برد. هاتها هنا في المسافة الصغيرة جدا التي بين جسدينا». وقالت: «لا تنم بعمق فتنقلب عليها وتكتم انفاسها».

***

أرض خضراء شاسعة، وبحر على البعد لا نهاية له، والقطار يجري، قطار عرباته فارغة، فقط انا و«هاجر» في احدى هذه العربات، و«هاجر» من الشباك تنظر الى الشجر الذي يجري وتضحك، ضحكة «هاجر» جعلت قلبي نط الى اعلى حتى رأسي ونط الى اسفل حتى اصابع قدمي. و«هاجر» رأت قلبي يتنطط فقفزت عليه وامسكته. وانا رأسي دار ولصق على خدها قبلة.

والقطار يجري ومن نوافذه تبدو عصافير وهداهد تلاحقه. والقطار يجري ومن تحت عجلاته تطلع الموسيقى، تضحك «هاجر» وتكركر وانا اقذفها الى فوق واتلقاها. هي تمسك قلبي وانا اقذفها ثم اتلقاها. اقذفها واتلقاها. وفستانها الاحمر الصغير جدا والجميل جدا اطرافه ترفرف كأجنحة الفراشات. قذفتها مرة اخرى الى فوق وعندما مددت ذراعي لاتلقاها رأيتها لا تعود. ورأيتها واقفة في الهواء. ورأيتها تطير ومن شباك القطار خرجت. جريت نحو النافذة، القطار يأكل الارض الخضراء و«هاجر» بين يديها قلبي تطير مع العصافير والهداهد تضحك وتكركر وتكركر وتكركر.

* * *

يوم لرجل مهزوم

سليمان المعمري *

السادسة صباحا..

ترن ترن ترن ترن ترن

صباح ككل الصباحات البائسة .. غرفة ككل الغرف الكئيبة . سرير ككل الأسرة الرخيصة .. اياب من النوم ككل اياب من رحلة مخفورة بالاعاصير والعواصف.. تستفيق مهرولا الى الحمام يسبقك وجهك الذي يشبه سقطة الذات .. تغسل بالماء والصابون درن الكوابيس الليلية .. تتمرأى.. موسى الحلاقة يجتث لحيتك من جذورها.. محاولات يائسة من زجاجة الكولونيا الرخيصة لاخفاء رائحتك النتنة.. والعمامة بئر عميقة تخبيء في جوفها «قشرة» وحمقا وأشياء أخرى.

ترى أي يوم هذا الذي تمني نفسك ان يكون أقل بؤسا من الامس.. واي بهجة تلك التي تعد بها قلبا ذبلت في روحه أزهار القرنفل فاخشوشن واخشوشب.. وما ادراك انك لن تعود الى غرفتك آخر الليل خالي الوفاض الا من رئة تتنفس الهزيمة ورأس ثقيل موبوء بالاسئلة الحيرى.

قديما ، حين كنت صغيرا غريرا ، حيث الطفولة جنتك الخرافية ، وحيث لا نصل يغازل خاصرتك الملساء ، ولا شيء يوقف مد أحلامك الوردية (اذ اليأس بيضة لم تفقس بعد) قديما حين كنت صغيرا غريرا .. أتتذكر؟! .. كانت ثمة خريطة من الضحك مرسومة في رأسك .. نوارس البهجة تسرح في ردهات روحك .. شموع الليل الفرحة تضيء المدن السوداء في قلبك.. والسعادة جزيرة خضراء تغدق عليك من بقلها وقثائها وفومها وعدسها وبصلها.

كنت صغيرا ، وكانت همومك صغيرة على قدر سنك. أما اليوم فقد كبرت .. ونبتت لك لحية تستمريء التخلص منها كل صباح، وشارب تفاخر بتمسيد طرفيه.. واتسعت حدقتاك بالشكل الذي يتيح لهما مطاردة الحسناوات.. وطالت سبابتك وباتت قادرة على مجابهة الانوف المتعجرفة.. وكبر لسانك وامتلك القدرة على السب واللعن.. كبرت وكبر كل شيء معك فاحترقت خريطة الضحك ، وتفرق رمادها بين قبائل الحزن ، ولم يعد ثمة شيء يذكرك بها سوى شظايا تبعث على التقزز.

السابعة والربع صباحا

★ قاص من سلطنة عمان

اللوحة للفنان محمد المزروعي ـ الامارات العربية المتحدة

وحتى تقوقعك في المقعد الخلفي ، وانغماسك في التدخين بشراهة لن ينسيك إياه.. فالقلق قاتل مأجور يعرف طريقه جيدا الى امثالك من الذين ابتلت اجسادهم اكثر مما ينبغي.. وهذه المرة سيغذي القلق فيك خوفك من عدم تمكن الباص من الوصول في الوقت المحدد ،وما سيترتب على ذلك من عدم تمكنك من التوقيع على دفتر الحضور.. انت لا تحب هذه الوظيفة لا تنكر.. مهما قلت لي ان أي شيء يساوي كل شيء فلن أصدقك.. مهما تشدقت بأن الوظيفة زوجة على الطريقة التقليدية تقبل بها مرغما وتحبها تعودا فلن تقنعني.. انا اعرفك جيدا.. لا تحب ان يفرض عليك شيء.. لا تحب ان يكون لك رئيس مباشر ولا غير مباشر .. تريد ان تظل عصفورا طليقا ريشه من تسكع وجناحاه من حرية ، تنام متى شئت ، وتصحو متى اردت.. اعرفك جيدا .. اذا لم تتوافر لك مطالبك المستحيلة هذه فسترفض.. لديك من التمرد ما لو دخلت به مغارة الاربعين لصا لدمرتها.. يفتنك الرفض بلا جدواه الآسر فتنسى نفسك، وتسمح لمخيلتك ان تورق نجمة كبيرة ساطعة في السماء تتخيل نفسك على عرشها، تنظر الى الكائنات الآدمية من عل ، وتشير بينصرك: «ذاك من سيلمع حذائي.. وتلك من ستدلك خاصرتي بماء الورد.. واولئك من سيكشون عني الذباب، كلهم يحاولون الظفر ببركات رضاي.. ولكني لن ارضى بسهولة.. لن ارضى.. لن أر....».

والحقيقة المرة ان ضغطة واحدة فقط على فوهة المبيد الحشري كفيلة بإعادتك الى واقعك الأليم.

الثانية والنصف ظهرا.

أين ستذهب؟! .. ها أنت قد افرج عنك بكفالة قدرها سبع عشرة ساعة ، هي ما يفصلك عن السابعة والنصف من صباح الغد (موعد حبسك الجديد).. خرجت لتنقب عن أوكسجين لك وحدك بعد ان كانت عشر رئات تزاحمك عليه في حجرة ضيقة ، عدا رئات المراجعين الذين لا ينفكون يتقاطرون كالذباب.. اين ستذهب؟!.. انت لم تتعود الرجوع الى غرفتك مبكرا هكذا.. وعلى ما ستعود مبكرا؟!.. لا زوجة تشحذ شفتيها لتستقبلك بهما.. ولا ولد مشاكسا يطيح بكيس البرتقال من يدك قبل ان تضعه على المنضدة.

قديما حين كنت صغيرا غريرا كنت مستعدا لان تحلم بأشياء ساذجة كهذه .. أتذكر؟! .. كنت تحلم بأنثى مائية ودودة العينين ، مرآة للمطلق ،لذة لنص تكتبه بجسدك الذي ارضعته الارض خواءها فانتفخ.. كان ذلك في الماضي.. أما اليوم ، وقد ثبت الى رشدك وتبت من خطيئة الحلم ، فإنك مستعد لان تقسم بأغلظ الايمان انك كنت ابله.

فأين ستذهب ايها الابله؟!.. اين ستذهب؟!

السادسة مساء:

ميزة البحر وقت الاصيل انه يمنحك فرصة التوحد بالذات .. تتجول في فضاءاتها الممتدة.. تحاورها .. تجادلها.. تشاكسها.. تلعنها .. وكل ذلك دون ان تنبس ببنت شفة.. عزلة لذيذة تزيد من متعتها مراقبتك لخطوات الشمس وهي تسافر رويدا رويدا نحو الظلام.. انت تحب الغروب كثيرا ، أعرف ذلك .. قلت لي مرة انه يذكرك بنفسك.. بأحلامك.. اذكر ايضا انك قلت انك تمقت الشروق لانه يمثل بالنسبة لك نقطة البداية ليوم بائس.

التاسعة مساء:

كالوردة سيان الدمعة.. كاللوح لم يكتمل . كالذاكرة ثقبها الالم.. كالشوكة في حلقوم الرغبة.. كالشرخ في جدار اللحظة الغوغائية.. كالدش البارد على جسد الحلم المتوهج.. كألف ليلة وليلة بلا حكايات ولا صباح.. كالغيبوبة .. كاللاجدوى كالتفاهة.. تنزوي وحيدا في الركن.. قدامك على الطاولة ثلاث كؤوس فارغة ورابعة تحتضر، ومنفضة حزينة .. وخيال لإمرأة عدوانية أحببتها ذات يوم.. تمرر كمك على عينك بسرعة كي تمنع دمعة من السقوط..

الليلة ، وانت «تشرب غياب الاصدقاء، وتلعق الطحلب المتبقي من نثار حبيبتك» الليلة، وانت تمارس رذيلة الصمت ، وترجم زانية الكلام.. الليلة ، وقد فقدت القدرة على التمييز بين القمح والحمق ، وبين البروز والبراز.. الليلة وقد تورطت في كل ذلك ، لديك متسع من الفقدان لتبكي: فقدان خريطة الضحك.. ونوارس البهجة.. وشموع الليل الفرحة.. وفقدان احلامك الوردية.. تقلب في ذاكرتك المثقوبة ماضيات ايامك جرحا جرحا.. وتخطط لتواليها قبرا قبرا.. وتكلم صمتك: «يا أنت.. أما سئمت هذا البرد؟!.. اما سئمت دمعتك عادة الضحك؟ .. يا أنت جف حلقك، فمن أين لك بلعاب لتتف على الوحل الرابض فيك؟!.. يا أنت.. ما أنت؟!.. حلكة تغتال بياض الليل؟.. جدث متحرك أعير سجنة مجنون؟!.. سنجاب نافق نقرت بؤبؤه بومة الوقت؟!..»

وتنتبه ان رماد سيجارتك خر صريعا على حجرك، وصنع في الدشداشة ثقبا صغيرا «بحجم الدمعة» فترتعد

الواحدة صباحا:

رئة تتنفس الهزيمة ، ورأس ثقيل موبوء بالاسئلة الحيرى ، يستلقيان على سرير ككل الاسرة الرخيصة، في غرفة ككل الغرف الكئيبة، في ليلة ككل الليالي البائسة.. يستجديان النوم.

لابد أن يناما..

بعد خمس ساعات فقط سيتحتم عليهما ان يبدأ يوماً جديدا آخر لرجل مهزوم.

***

العاصفة

محمد القرمطي *

دون أن يُطرق الباب وبلا استئذان، هجمت عاصفة مسنونة بجحافل العذاب على عرين وحدتي، قادمة من اوكار الرعب حيث مستعمرات الدمار، فطريات السحق، ترتدي الاقنعة البيضاء كلون البراءة او كالصدق المنشود في الروايات الرومانسية فقط. وتهجم كأنها النوايا المبيتة لقطاع الطرق واللصوص. تحاول اصطيادي او انا الذي احاول اصطيادها.

شعرت بهذا في حجيرتي. اهتزاز المرايا، ارتجاج النوافذ، قشعريرة السرير، اصطفاق فكي بقايا دولاب، طنين ساعة اخذت تهرول صوب الهاوية، وانين كتاب مفتوح الى الارض.

ظللت ارقب انقلاب المشهد المسائي من الداخل حيث أنا، وقد اعددت نفسي لقضاء أمسية راقصة مع فتاة مهووسة بالرقص. وفي الخارج حيث يعلو الغبار ككتل حجرية ويهوي على الارض محدثا فجوات عميقة لم اتبين الا محيطها العلوي، كان قد حجب الرؤية حتى خلت البيوت قد اندثرت تحت الارض. انها العاصفة وقد هبت على مدينة هوجاء تراكم البؤس فيها كسرطان الدم. هذه المدينة التي كانت قرية صغيرة ذات حميمية شبقية مع أهلها.

شهدت تحولات هذه القرية الى مدينة غريبة / ممسوخة، معظم سكانها غرباء. واذكر عاصفة قد هبت آنذاك شبيهة بعاصفة اليوم بينما كنت في طريقي الى بستان نخيل على اطراف القرية يقيم فيه مخلوق مسن مع ابنته الجميلة يكنى بشيخ الريح، كان الغبار يشكل اعمدة شيطانية حجبت الرؤية عني عند مفترق الطرق فأصبحت كالضرير اتخبط على غير هدى.

أسرت ظهري للعاصفة. شعرت بالارض تسير تحت قدمي وكأن العاصفة حملتني بعيدا عن المكان الذي اقف عليه. شعرت بالضياع او بالغيبوبة.. لا اعرف!!

كما لو كنت طفلا، حاولت البكاء الصعب حيث تجف الدموع وتطمر المقل بالغبار والاتربة.

غمرتني فرحة عابرة حينما توقفت العاصفة فجأة، او انني ظننت ذلك. حاولت نفض الغبار والاتربة العالقة بوجهي قبل ان افتح عيني، اسرعت في الاعتناء بنفسي قبل معاودة العاصفة لشعوذتها ونزواتها المباغتة وحتى اتمكن من مواصلة السير الى بستان النخيل ذاك بسلامة وأمان.

في تلك اللحظة لم اعد افكر في شيء، حتى انني خجلت من رغبتي في البكاء، حينها، وكان همي ان ابدو أنيقا عندما يستقبلني الشيخ الحكيم مع ابنته ذات الجمال الغاوي. لذلك عقدت العزم كي تكتحل عيني بنور صبية غجرية لا حدود لفاتنتها. كانت هي وابوها أول اثنين غريبين يدخلان القرية، وازعم انهما من أسس لمجتمع يسوده الاغراب. جاءا مع الريح في يوم عاصف، وكانا قد تنزرا عن الريح تحت سور طيني لاحد البساتين على اطراف القرية.

ليس هذا باعتراف خبيث او سيء السريرة، بل هو حلم رغبة راودتنا، انا وهي، الحلم الاول لصبيين اكتشفا سحر النزوة في جوانحهما. كيف لا، ونحن نلهث مع نبض الحياة، مع خرير المياه المنسابة في الجداول، مع ظل الاشجار التي نلجأ اليها لاحتضان سر اكتشفناه بين سطور قصص الحب التي اقرؤها عليها، وكانت هي تتمتم بما قد اخجل من قوله بفرح مجنون، حيث الاغراب لا حياء او خجل.

مثلما تتبدد الامنيات، تلاشى الطريق الذي كنت سائرا فيه عندما فتحت عيني.

* * *

رأيتني وسط صحراء قاحلة، تحيط بي الكثبان الرملية الصفراء من كل جانب. افزعتني المفاجأة مثلما افزعني وجودي وحيدا في فضاء مرعب. ايقنت انني تهت، هلكت، ولاول مرة اعرف تيها غير التيه الذي يلازم الصغار في طفولتهم، او انه الوجه الآخر للتيه ذاته، ذلك الامتداد الشيطاني. لو تورط احد في مثل هذا الموقف لسعى للبحث عن وسيلة لانقاذ نفسه، هذا امر طبيعي. لكنه في تلك اللحظة، داهمني شعور بالاستسلام وكأن حكما قد صدر ضدي بالموت، مكبل امام الحشد الصحراوي بأصفاده الغامضة. الافق الملوث بدماء الغروب، اشباح الكثبان التي تطوقني بهاماتها الصماء، الخوف المتواري بين انحناءات الكثبان، الهوام السامة التي لا تعاشر البشر، العواء الذي يقض المضاجع، الرمال التي تغوص فيها الاقدام الى الركبة، الاحساس بأن العالم بعيد عنك، السماء التي ستهوي بكثبانها السوداء، امام هذا المشهد، تساءلت: لماذا لا اكون كالارنب البري يهرب في اي اتجاه كان عندما يفزع؟

أغرتني هذه الفكرة للسير عكس اتجاه الشمس الغاربة

★ قاص من سلطنة عمان.

رغم تمزق بوصلة فكري.

بلا عجلة من امري سرت مع علمي بانني لن اصل الى مكان او مخبأ مثلما يهتدي اليه الارنب البري، ولكن يحسن المسير حتى لا يداهمني الليل بوحشيته الباردة واصبح عاجزا عن اختيار المكان الذي سأموت فيه لا محالة. وانا لست مغرما بالحياة على كل حال. هذا ما كنت افكر فيه وانا اسير. الرغبة الوحيدة التي امتلكها بشجاعة هي الموت على تل شاهق يليق بي، رب عابر سبيل يصبح شاهدا على شجاعتي.

في الصحراء تضيع المعالم والحدود، تتلاشى الاتجاهات حيث الفضاء الباهت، الفراغ، الضياع، التيه، الوحشة التي تنتقل الى مخيلتنا بسرعة، تحس بالخواء والتشتت، تفقد ذاتك، تفقد الاحساس بمشروعيتك في الحياة. هناك في الصحراء، أنت وبقايا رياح ورعب كبير وهوام ليلية واشباح تتناسل في المخيلة ثم تتجسد امامك بأشكال جاثومية. في تلك اللحظة يراودك البحث عن إله للصمود او امرأة ماجنة تنسيك وجه الصحراء المأهولة.

في المساء تبدأ مسيرة السحرة والجان للحياة، والصحراء تزحف الى روحي، تأخذني الى اغوار الليل، تخفيني بين غيومه الداكنة فيملؤني التشرذم والتشظي، تتهاوى الاحلام والامنيات وتسيطر امنية الموت كأفق جديد، كملاذ اخير يحفز المرء للتحدي وربما الكفر.

انه الارنب البري الذي قفز امامي بخطوة واحدة وانتصب. داعبته بلا عطف او حنان، بنفس يجللها الموت «لو شاء القدر ان نلتقي في المدينة لكنت انت الضال ولست انا، سأتبناك ساعتها دمية لاطفال الفقراء وستكون اداما خياليا بعدما يسأم منك الاطفال».

– اني ارأف لحالك ايها الانسان الواهم.

– لان الصحراء ميدانك، كل معرفتك، كل عالمك..

ضحك ضحكة مارد استرخت شياطينه وقال. الصحراء بالنسبة لي خلوة يعجز التآلف معها حتى الاتقياء، وهي ايضا عكس الضياع، واضحة المعالم حيث لا ابواب ولا سدود ولا طاقات موصدة ولا طرق ملتوية.

وفجأة تذكرت شيئا من كلام الغريبة الغاوية شبيها بكلام الارنب.

« » « » « »

هي خلوتي.. تلك الصبية الغاوية .. ما عساها ان تفكر فيه الآن؟

قد يوهمها ابوها ان الفتية متشابهون، لهم اغراض آنية، يلاحقون الفتيات وخاصة الاغراب منهن لاشباع نزواتهم اللحظية.

قد تدافع عني الغريبة للحظة «لكنه مختلف عنهم» لكن الشك سيلجمها.

اتخيلها الآن وقد اعدت القهوة والتمر الحولي — طعام الفلاحين – مثلما تفعل كل مرة ازورهما فيها. وهي الآن ايضا قد فكرت في مكان نتوارى فيه سويا عن والدها لبرهة تكفي لتسلق شهوة الفم. وربما ستعرض علي المبيت معهم حتى لا اتعرض لخاطر العودة الى البيت في ظلمة الليل مع استمرار الرياح التي لا تهب الا بعد موسم تلقيح النخيل. وتخيلتها في ذروة الشك واليأس بعد طول انتظار «فليذهب الى الجحيم».

وكان أبوها/ شيخ الريح يرقبها من بعيد ويبتسم ابتسامة ساحر ماكر.

« » « » « »

هدأت العاصفة بعض الشيء، لكنها مازالت تحمل نذير مداهمات مفاجئة اخرى اكثر شراسة. كنت لا ازال اقذف بفضولي من النافذة الى الخارج، حيث الفضاء المكفهر الذي يحفر لحد الاحلام، حيث البيوت المتربة، والطرق المشوشة وقد زالت فواصلها، والغبار الذي يهوي كالمطر الهادر، وذاك الذي يهرول بلا اتزان كمن لدغه غول، وحيث الرعب يتجدد في كل ساعة.

كانت الغرفة مكفهرة ايضا، تحوم في أرجائها خفافيش التهلكة، اشم رائحة غبار صحارى بعيدة، وبخبث آخر طيف للشمس المتسللة كانت الغرفة تثير الاشمئزاز مع فزع متربع على قلبي. الكون مقبل نحو الظلام، وكذلك الغرفة وانا، لكني لم اكترث. كل همي منصب نحو السهرة الليلية وتفكيري منشغل بكيفية التسلل بين جبابرة العواصف والتي اراها كذئب مسعور متحفز للانقضاض علي. هل بمقدور احد ان يخرج الليلة؟ هل سيفتح الملهى ابوابه ويرقص الجميع؟ هل ستخاطر الفتاة وتنتظرني عند بوابة الملهى؟ هل سترقص مع شاب آخر لو تأخرت عنها؟ هل ستفوتني الرقصة التي تعلمناها سويا من اجل هذه الليلة، تلك الرقصة الهادرة التي اسميناها رقصة الخلاص؟ ستغضب الفتاة ولا شك، ستلعنني، سيخمد فيها ما تود ان تنفثه الى روحي من امل هذه الليلة. ربما لن تعثر على شاب يلج الملهى بمفرده دون فتاة. سيزيد من حنقها هذا طبعا. ستبحث عن متسكع تصحبه معها، او تبحث عن سائق شاحنة عابر من طريق سريع، عن لص، عن معتوه، عن امرأة، عن كلب ضال طبعا، ستبحث عن اي شيء يرافقها الا انا. ستعتقد انني جبان، لازلت خجولا، اعمى، تافه لا يستحق الاحترام، لا يستحق ان يكون رجلا يصاحب امرأة، معقدا يولي الاهمية للعواطف النرجسية، يحسب لذهابه وايابه الف مرة كمن يخاف من مداهمة الموت له على قارعة الطريق.

من الافق البعيد، ظهرت كوكبة من اتربة العاصفة وغبارها تمتطي النزوة وقد عادت مرة اخرى «اي طالع هذا الذي سيذهب بعقلي!! اي عاصفة هذه تدمر التاريخ!!».

«» «» «»

سألت والدها «هل سيكون احمق الى هذا الحد؟»

– ولم يابنتي؟

- أنـوي طهي عشاء يليـق به. واردفـت بعد ان لاحظت شيئـا من القلـق او الشك في عينـي والـدها «لقد اصبـح واحـدا منا، ليـس بالغريب بيننا الآن، أليس كذلك؟»

ضحك الأب بخبـث وهو يرقبهـا بعينين متفحصتين، مستقرئتين «ليس هو بالغريب يابنتـي، بل نحن الغرباء، نحن مصدر الخـوف والقلق».

- كلا يا أبي.. هو لا يفكر مثلهم، انه دمث الاخلاق، يحبنا و....

- ونحبه ، أليس كذلك؟ ... مازلت طفلة ياصغيرتي.

- هل تعرض لمكروه يأبي؟

- العلم عند الله

- وانت تعلم شيئا، اقرأ في عينيك أمرا ما..

- الغبش.. العواصف محت المعالم. لقد اصبحت مسنا لا اقوى على ركوب الاحصنة الطيارة.

- لـن يهدأ لي بال الا حين اراه امامي سليما معـافى. فانا احـوج له الآن. انت عالم وقوي، اجلبه الآن من اي مكـان، حيث هو، حتى لو كان في بطن حوت.

«» «» «»

أنا في مـوقف احسد عليـه. اخاطب ارنبـا بريا، وكـان حينها يطمئنني «ستكـون في مأمن هنـا، ليس لي الا ان اجاريـه واصدق حيوانيته. وسألني هل اكلت شيئا؟

- لسـت جائعا. لم يمض على تنـاول الغداء سوى سـويعات عدة.

كيف يقهقه حيوان صغير بتلك المدوية التي تردد صداها بين التلال الرملية المتباعدة وكأنـه ينادي اعوانه لالتهامي؟ لا اعرف.. لم اتخيل قط صـوت حيوان صغير يملأ الصحراء.. وصـوتي انا يرتد الى نفسي رعبا، خافتا حتى في أحسن الاحوال.

قال الارنب وضحكة سـاخـرة لم تفارق ثغره «لا تخفي عني شيئا.. يبدو انـك تائه منذ زمن بعيد، ربما منذ الـولادة، وانك منذ ذلك الـوقت وانـت لم تشبع، مازلـت متعطشـا. وتـوارى الارنب فجأة كالبرق، حيث لا ادري.

«» «» «»

لابد من مخرج، لن اكون الاهوج في عينيها. لن افوت الفرصة هذه المرة. العـاصفة التي غيبتنـي مرة لن أستسـلم لها هذه المرة. سأحتـال، سأمـاطل، أكذب، اهـرب، أقتل، أقتـل ، لكنني سـاخرج وسارقص معها/ المهووسة.

حـل الظـلام في الغـرفـــة ، واسرعـت في محاولـة لاشعـال المصابيح. كـان التيار الكهربي مقطوعا. لا يهم، سأتصـل بالفتاة كي نتفـق على شيء ما، كان الهاتف مقطـوعا، وانا سجين الغـرفة انفراديا مثل نمور حدائق الحيوانات.

عدت الى النافذة حيث كنـت، أنصت، على وقع اقدام تهرول في الطريـق، هديـر سيارة جـرفه الريـح صوبي، عـلى عابـرة يمكن الاستنجاد بها، يئسـت. عاودت الانصات، قـد اسمع صـوت قط يتسلق الجدران، كلب ضال يبحث في قمامـة، جلبة دجاجات تأوي الى القن، فار يتآمر على غزوي الليلة، دون جدوى.

كان الظـلام يخفي بين ارديته كل فجـاءة، والعاصفة تـذهب بصوت كل يقظـة، حتى بت لا أرى ولا أسمع شيئـا على الاطلاق حتى لـو صرخت او استنجدت لما سمعنـي احد. هـذا هو المصير، الضياع المجـاني الذي لا يحتاج الى جيـوش وسجون ومـؤامرات وتعذيـب وتشريد، لا يحتاج إلا أن تضـع المغضوب عليـه في وجه عاصفة حقيقية ليست مبتكرة من أدوات التعذيب.

«» «» «»

عاد الأرنب يحمـل على يديه مائدة كبيرة تحوي كـل أصناف الطعام الشهية.

لم تكن لي رغبة في الطعام، لكني أمـام هذا الحشد العجيب من الأطعمة احسسـت برغبـة في تذوق طعام الـزمن المعـدوم، طعام المفاجأة ، ذلك الذي يعد في رفة رمش ويجلب في غمضة عين.

رغبتي في شربة ماء كانـت أعظم حينها ، لأن ظمأ الصحراء لا تشعر به إلا عند وجود الطعام.

«ينقص المائدة كـوز ماء ذهبـي قاعدتـه من الجواهـر» كنت ساخرا حين خاطبت الارنب الذي جلس بتأمل دهشتي أمام الجهد المتواضع الذي قام به للحظة. لم أنتـه من كلامي حتى أخرج كوز ماء من تحت ذيله كما طلبته.

سرت في جسدي رعشة من لا يود الموت سـاعتها. ولكي أبدد الجزع ، سألته «هل يقيم بالقرب منا ملك في قصر أحلامه؟»

– أقرب مدينـة أو قرية من هنا يعيش على بعـد عدة سنوات سيرا على الاقـدام ، فلا تضيـع الـوقت في الأسئلـة وكـل قبل أن يبْلـع الطعام.

في مثـل هذا الموقـف ، العنـاد هـو ضرب من اليـأس ، والامتثـال للأوامـر يعجل بالنهـاية، وكان امتثـالي للأمـر بالأكل هـو شوق لمعرفة ما سيحدث بعد ذلك.

تناولت تفاحة ضـخمة وقضمت منهـا واحدة. كنت أشعر بمذاقها العسـلي يسري في عروقي لكنني لا أشعـر بما أمضغـه وكأني أمضغ فقـاعة هـواء. وممـا زاد شعوري غـرابة هـو أننـي شبعت بعـد مضغتين أو ثلاث من القطعة التي ظلت بين رحى فكي لا تتجزأ.

أعلنـت عن شبعـي المتعاظـم بينما الأرنب يـراقبني متـأملا لحالي. داهمني بسـؤاله وكـأنه يربـض داخل قلبـي «هل أنـت خائف أو مرعوب؟» .

– في البداية ، نعم كنت خائفـا أما الآن وأنا أرى عينيك الرحيمتين ، فإن الهدوء عاودني كالسابق . هـل تعلم أن الشاة تطعم جيدا قبل أن تذبح؟

– أرى أنك لم تهدأ بعد ، بل تعاظم روعك ..

– كلا .. كلا .. أنا الرعب والخوف فكيف أجزع!!

سمعت ما يشبـه قرع الطبول ،تدنو بسرعـة تملأ فضاء الصحراء ومتـاهاتها بـالهيبـة والخشوع ورأيـت الأرنـب ينتفض وجـلا .

توارى برهة من الزمن لم تكن كافية لجمع شتات تفكيري المتبعثر على نحو ما في الصحراء.

عاد الأرنب في عجلة من أمره متوترا «انهض، لابد أن تعود الى موطنك، لقد استدعاك شيخنا، شيخ الريح، الآمر والناهي فينا، اعذرني على الجهل بمنزلتك، سامحني واصفح عني بسبب حماقتي، تبدو حظوتك، يا سيدي كبيرة جدا، أنا لم أقصد ازعاجك أو أذيتك، فأنت الذي امتطيت مراكب رياحي التي جلبتك الى هنا، هل ستغفر لي، يا سيدي ؟»

دون ارادة مني وبسبب الدهشة البالغة، غفرت له «انت مخلوق سخي وتستحق كل خير، لقد كنت لطيفا معي، ولكن كيف أعود الى موطني؟»

– لا تقلق يا سيدي، ثق بي. ألست حرا الآن ؟ ألست سيد نفسك؟ إذن، ستعود الى موطنك بمباركة شيخ الريح.

– ومن هو شيخ الريح.

ادرك الأرنب أن البوح بالسر خيانة، والحرق بالتعاويذ هو نهاية كل خائن. لذا تجاهل السؤال.

ادار ظهره لي ورسم خطا على الأرض ولم استطع أن أرى ما فعله بعد ذلك، لكنه سرعان ما استدار نحوي يطلب أن اقفز الخط كي أصل الى موطني.

– هل ستلعب بعقلي مرة أخرى؟

– كلا، سيدي هناك موطنك بعد الخط مباشرة، في الجهة المقابلة.

– وهل أنا أبله الى هذا الحد ؟ أما قلت أن أقرب مدينة تبعد عدة سنوات سيرا على الأقدام؟

– أعلم أنك لن تصدقني، فالبشر خيالهم محدود وآفاقهم ضيقة، ماذا لو أريتك الموطن الذي تحبه؟

– ربما أصفح عنك حينها.

رسم خطوطا أخرى لم أتبينها، وأتى بحركات سريعة تشبه حركات البهلوانيين، وإذا بالجزء المقابل للخط يضيء، ثم أخذ في الاتساع شيئا فشيئا الى أن اتضحت معالم القرية، فتعرفت على بيتنا وعلى بستان شيخ الريح وصبيته الفاتنة وعلى الأحياء المحيطة بحينا.

بحثت عن الأرنب كي أشكره. كان قد اختفى وسمعت صوتا يحثني «هيا أدخل موطنك بسلام، أسرع قبل أن يغيب عنك ولن تجده».

بقفزة واحدة، كنت قد وصلت الى مفترق الطرق الذي داهمتني فيه العاصفة.

«» «» «»

لا .. لا ..لن تهدأ العاصفة هذه الليلة. هل سأظل حبيس البيت ؟ كلا.. سأقذف بنفسي الى الخارج مهما كانت خطورة العاصفة، لا يهمني بعد ذلك أن أجد الفتاة في انتظاري، المهم أن أحافظ على كلمتي على الميعاد الذي قطعته بمحض إرادتي معها. لو لم أفعل ذلك لكنت في حل من أمري ولن اكترث للعاصفة. لكنها الكلمة التي يجب الالتزام بها، سمني ما شئت، لكني سأفي بوعدي، بكلمتي.

مثلما كنت أعتقد ومازلت، يكمن العالم في جوف كلمة هي القانون والنظام، هي الفرحة والألم، هي الموت والحياة، هي الحد الفاصل بيني وبين العاصفة، كلمة يصدرها انسان أتقن لعبة الكلمات، قد يكون غبيا، ساذجا معتوها لصا ذكيا، لا يهم، المهم أنه أطلق بكلمة غيرت مجرى الحياة، حياته حياة الآخرين.

عندما اخترعت البشرية اللغة صار سهلا عليها التحكم بالمصائر بالأرواح التي تحاول أن تنفك عن أحزمة الكلمات الموجعة. صارت البشرية كالاناء المثقوب، تملؤه كلمة وترقعه كلمة.

أنا الآن لا أفهم، لماذا وعدت الفتاة؟ وما الذي وعدته بها؟ أهو اللقاء فقط، الحب، الرقص، شيء آخر، لا أدري !! فقط، أتذكر بأنني وعدتها، ولماذا أتشبث بها الآن بالذات ؟ أهي نزعة الصدق داخلي أم أنها الرغبة الملحة للخروج من المازق؟ مازق العاصفة. هانذا سجين غرفة مظلمة تحاصرني العواصف من كل صوب، من الداخل والخارج. ليس أمامي في هذه الحالة غير اللعب بالكلمات، عذاب الكلمات سأبدأ بتذكر كلمات لم أنطق بها، بل خرجت عن لساني تلقائيا، عندما أحس بشيء يلهب شعوري لكني في كثير من الأحيان، استغني عن النطق بالكلمات، أفعل شيئا أكثر جدارة من الكلمات. سأجازف لأجل فتاة تراقصني، سألقاها هناك، تنتظر، كم أنا بحاجة إليها الآن. سأنسى العاصفة، بكلمة، وقد لا تكون العاصفة إلا في رأسي.

«» «» «»

كان الجميع ينتظرني، حتى الصبية أتت لتسأل عني، عندما رأتني ألج البيت همت باحتضاني. ترددت، التفتت حولها رأت تحديق العيون الشهوانية، فتراجعت. ابتسمت، يتسلق وجهها احمرار الاستحياء «كنت قلقة عليك، أبي يسأل عنك ويود رؤيتك هل سترافقني؟».

في الطريق خراب، دمار كنفسي الزائغة، العاصفة أحنت رؤوس النخيل، ذلك الخشوع المتكبر، أنين الطرقات، جاهلية الرياح، مقفرة أسوار المزارع الشائكة، ابتسامات مغتصبة، ابتسامة حنق، قهقهة يائس، وأنا أمشي، والصبية تتقدمني عدة خطوات، تتراجع عني عدة خطوات، التقط خيالها فقط رسم القمر لها على الأرض ظل ساحرة، تسرع قليلا الى أن تحاذيني، تشبك أصابعها بأصابعي، تنظر الى وجهي وتنكس رأسها، أحاطتني بذراعها حول وسطي، وأنا مستكين بالزيغ، شعرت بأرجوحة الفتنة الغواية تسري في رأسي تستبدل أفكارا بأفكار، حالة بحالة، روحا بروح، الرضوخ سيد الموقف، كل ما يمكن أن أسميه أفكار أو أحلاما أفكار تذوب في صاعقة اللحظة، صاعقة الأيام التي مرت من عمري، الخضوع الذي لا مفر منه، أو الموت، الصعب، مجانية، كل ما في الأمر هو التوقيت، متى ؟ سأحكي لكم سنين الخضوع، ليس الآن، بعد أن

استجمع قوى الشجاعة إن بقي منها شيء.. أو تظنون؟

الآن أنا في طريقي الى شيخ الريح، لابد أنه أحد السحرة، شبح، له هيئة من جان سليمان، عندما أراه لا أتخيله إلا ساحرا، يشبه الساسة، العلماء، التجار، الفقراء. الصبية تقول: إنه والدي. أنا أعتبره عجوزا سيؤول الى الموت لا محالة، سيخلف وراءه الندم، صبية جميلة، سيدة الفتنة، هو السبب ستخدم خوارقه كي يصب الفتنة فيها. الآن بدأت أفك بعض الرموز، استجمع بعض الأحداث: أنا، عاصفة أرنب بري، صبية صحراء شيخ الريح. «شيخ الريح» تسمية غريبة لشخص غريب متوحد، منعزل عن البشر لا وطن له، لا زوجة له، له صبية فقط.
يخوض حرب الأيام مع نفسه حياته سرية.

دغدغة الصبية لخاصرتي أحيت ذكري قد نسيتها، قالت: «أشتاق لك عندما تغيب عني،» ابتسمت، خجلت، وتابعت» كنت خائفة عليك، خفت أن تتهور مع أشباح الليل والصحراء، هل كانت التفاحة كالسكر؟ لماذا لم تأكل من العشاء؟ ألا يعجبك طبيخي؟ قل إنك لا تحبني إذن!»

لم أستطع الكلام، غير مباح، ضد تآمرات السحرة، نفس الاحساس الذي داهمني في الصحراء، الاستسلام للموت، للضياع، أحس به الآن، وكان القمر يخطف البصر، يضلل مرارة الروح، نظرت الى القمر، بدرا كان كالفضيحة، أرخت المفاصل أوتارها، والدم ينضب من القلب ووجهي أحسسته شاحبا كضوء القمر. قالت الصبية «ما دمت صامتا فأنت تحبني، حقيقة واحدة لا تنساها، حتى لو كنت لا تحبني فأنا أحبك وهذا يكفي، أبي تنبأ به، وأنا آمنت به بكل جوارحي، صدقه أنت أيضا وأخضع له، هذا ليس بالاستسلام، وكذلك الصمت، الصمت حقيقة، والحقيقة غير ذلك وهم، أنت لي وأنا لك شئت أم أبيت.»

بلبلت الصبية الأفكار في راسي، حقيقة واحدة أعرفها الآن، هي فتاة تنتظرني، اشترك معها في فكرة واحدة الرقص بجنون، ننفض الأفكار الى أسفل القدمين، سندوسها، سأدوسها كي تتشوه، سأتخلص مما علق بي منها، أفكار تؤرجحني بين أنياب الحداثات / الموضات، شيء مقزز، أفكار تقصفني بتوارثات الكلمات.

لمعت الكلمات في رأسي، الحقيقة الوحيدة، كلمات، والرقص، لسان حال الأقدام، لغة صراخ الفيضانات، احتكاك الأقدام بحلبة الرقص، صوت يسمع من هودج الروح، عند فض البكارة، عند المخاض، عند الولادة صراخ بلا كلمات، تفهم الحقيقة أكثر، هكذا بلا كلمات، فعل الزمن، بالصمت، بلا كلمات يستشعر النمل كيانه، يقيم داخل النفس، بالصوت فقط، الهداية صوت من الداخل فقط. قد اقترب من الحقيقة هي الرغبة فقط تلك التي تلازمني منذ زمن سحيق، أحسسته معي كالأسنان اللبنية، رغبة في لقاء فتاة لأول مرة.

«» «» «»

قالت الصبية «اخفض رأسك كي تدخل، أبي في الداخل، طريح الفراش، لا تخف، تقدم، تقدم واخفض رأسك.»

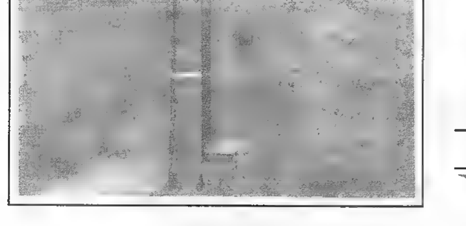
عينان أراهما لأول مرة متوثبة جاحظة كالخضوع، شرهة كالجشع، تمسك بتلابيب البقاء، ولن تكون للموت لحظات معدودة، طلق الولاد كاحتضار الموت، نزع الروح كمخاض الولادة أراهما أمرا واحدا، أزفت الساعة، على وجهه أرى فاجعة، كانت يقظة حقيقة واحدة، حسب ظني، الموت نشرت الملائكة الصحف، أرخت السحرة الحبال، كل شيء عاد كما كان، من بين شقوق السعف، رأيت البستان يستحيل صفارا، صفار رمل الصحراء، هي الآن صحراء، الكثبان الرملية تحيط ببيت السعف، البيت هو الشيء الذي لم يستحل الى شيء ظل كما هو شاهدا وسط الصحراء، الضياع القادم، سكون، ليل، قمر نسمة بليدة، وقلبي يدق، يرقص، بلا صوت، داخل جوفي.

هوت الصبية على أبيها «ما الذي حدث لك؟ بم تشعر؟»

أراد أن ينطق بكلمة تعيد له الحياة، تلوح بالأمل، له وللصبية، دون جدوى، وكأن اللسان ذاب في فمه، هضمته معدة الموت، لا محالة. أمل وحيد لم يفارقه بعد. أشار الى أن أدنو، أن ألمس قلبه، كي ينقل لي تيار اللامعقول، القوة الخارقة، لكي يعيش هو مرة أخرى في جسدي، فكرة معقولة، أن يسكن جسدي شيخ الريح، ربما يكون شيخ الجان، أمنية صعبة المنال. عالم الخوارق، الاحساسات اللامتناهية، انطفاء الطبيعة، في زمن السرعة، لابد أن يكون كل شيء لا معقول، خرافي ربح سريع، مناجم بلا خسارة، تفوق بلا جهد، حب بلا عاطفة، حل بلا تفكير انسان كالآلة، آلة تدور حول الساقية، أحلام بلا عمل، نوم بلا استيقاظ، وهم بلا حقيقة، كل شيء ذو طرف واحد، قوة واحدة، الخارق الأوحد. فكرت في الأمر، كيف نستقيم أنا وهو في جسد واحد!! مصيدة لابد لأحدنا من الموت، فإذا تشبث هو بجسدي سأموت أنا. لماذا لا يتشبث بجسد ابنته؟ أليست الأولى بخوارق فضائله؟ ربما، وربما هو قد سكن جسدها وأماته منذ زمن بعيد!!

أشار إلي مرة أخرى أن أسقيه من ماء الجرة المعلقة في سقف الغرفة. هذه المرة انصعت لأمره عن طيب خاطر، كانت يدي ترتعش بينما أتناول الجرة، كانت الجرة أعلى من أن أطالها، وقفت على أطراف أصابعي وجذبتها، مالت وانسكب الماء على رأسي، انقطع الحبل الذي يربطها بالسقف، وهوت الجرة وتحطمت على الأرض، بين قدمي، وكنت قد رأيت دمعة حزينة تنساب من عيني الشيخ، شهق الشهقة الأخيرة، وكأني سمعت الرياح تولي مهرولة، هاربة، وسمعت سقوط جسد خشن، متحجر من سنين الأنبياء الأول، جسد الصبية يهوي أيضا جسدان يرقدان فوق بعضهما، ماتا.. أو انكسرا..

* * *





تواطــؤ



وحيـد الطـويلة *

صباح مفـاجىء .. تدخـن شمسه مـا تبقى من غليـون الليل وتنفث أشعتهـا دخانـا يتقطر في حنايـا المقبرة التي اتخذهـا وطنا. تحسس بيده علبة سجائره كي يستفيـق، وخزته احدى الاشواك، بطرف عينـه لمح الورود المكـدسة ـــ ميت جـديد، تنهـد.. الزهـور للموتـى ، والمقبرة لك (ليحتفظ بـاحداها لصـديقته التي قـد تقرع الباب حينا)

ضحك في سخـرية ، غمغـم.. يحتاج سكـان المقابـر كأمـوات الخارج ـ للخبز لا للـزهور ـ ترجل من ذاكـرة الموت، قطع الشارع الفقير من الخبز الى شارع فقير من الزهور .. دلف الى المطعم العتيق بألوان حـوائطه الكابية، وموائده المهترئة، انعشتـه ابتسامة خجلى للعجوز الذي يـدور بأكواب المياه ، يتقدمه الى احـدى الموائد هاشا، (بحنان يكبت الشوق). ومن خصر زميلـه الجرسون انتزع الفوطة التي تشرب لونها بالسواد من كثـرة عراكها بالموائد، في همه المحب نظـف المائدة، تـرك ابتسـامـة، وسحـب جسمـه تـاركـا المكـان للجرسون، بين الفينة والاخرى ، يهرع لتبديل أكواب المياه.

نحيـل إلا مـن وهـج حضوره، وحيـاء متـوثب البقشيـش للجرسون والدعـاء والسؤال عن الصحة له ـ وابتسـامة تطل على حافة الكوب.

في غمرة انهماكـه بالفـول، أخذ يرقبه يزوغ منـه دائما قبيل قيامه بدفع الحساب كيلا ينقده ربع الجنيه محبة لا بقشيشا.

مازال هناك من يستطيع أن يختبىء رغم العوز ـ

يبتسم وهو يخرج ، ستزعم صديقتـه بابتسامة مصطنعة بين الوله والحزن أنه يذكرها بأبيها.

وسيكمل دورته الى المقهى العتيـق الفقير أيضا، سوى من شموخ ماسـح الأحذية الذي نيف على السبعين بقـوام يأبى أن ينهدل وكبريـاء تظلل سمـرة وجهه الـواسخة بلمعـة الرضـا، وجلبابه المشرب بلون الكـركديه، وصوته المجلجل الـذي يدخل شارع الحنـان فقط حين يلقاه، ويعـرف أنه سيسلم لـه حذاءه وقلبه في انصياع واسترخاء تام.

نقل عينيـه من السحنة المطمئنـة الى سباطـة الموز المعلقة على مدخـل المقهى، والى حبة الأنانـاس التي هجنها من يـزعمون أنهم أبناء عمه، مصمص شفتيه تـرحما على زمن الشهد والحرش، بدل رجليه في انتظام حسب الأوامر وتحاشيـا للشموخ المنتصب أمامه أناخ سمعه الى شجار حول الهدف الملغى ، وزواج النجم المسبسب من المغنية الحسناء وجوه على المعاش ـ ثلة الموظفين المتجمعة حول طاولـة الدومينو والتـي لا تبارح أماكنهـا الا عندما يـرش النادل المياه.

وجوه بائسة تنتفض فقـط (للدش) وتلقي بجلبتها الى أطراف الطاولات البعيـدة ونظرة ماسـح الاحذيـة الحادة تخترق صفوف الدومينو.

توزعـت همهمات المشجعين حول جشع زوجة الابـن ، وغنج الخادمة ، سحر الحناء وبركة العكاوي (دش).

في غمرة الصياح دفع إليه بنصف الجنيه، لم يشأ أن ينظر إليه كثيرا. وهو ينـاديه مع السـلامة يا دكتـور باشا. خشيـة أن تكون المرة الأخيرة التي يراه فيها، إحساســه يلكزه بالغياب. كلما فكر أن يأتي لرؤيته والسلام أمانة للمدام (يقصد صديقه أول الشهر).

للحنين مواعيد.. عاودته الحوافـز، صديقته تقرع باب المقبرة، ليعـودا الى المطعـم ستـدور عيناه متلصصـة على الـرجـل دافـق الابتسامـة والمياه ، وعنـدما يـرقب الجرسـون حيرته سيتردد في صفعه بألوان المطعـم الرمادية، وجلطة المخ التي فاجـأته ساعتها سيعرف أن المياه التي حملها وسقاها لم تشفع له

تسحبه قدماه خطوته تنهيده تقوده لا يعرف الى أين.

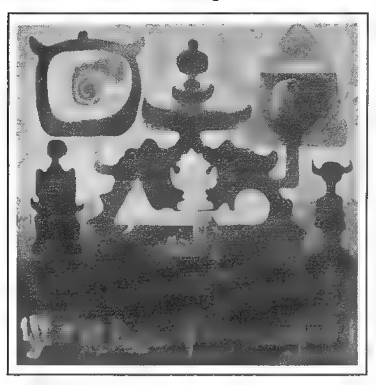
فقط يعـرف أنه لن يكمل دورتـه الى المقهى، كي تظل ذاكـرته معبقة بكبرياء ماسح الأحـذية (ويعرف أن السماء تخبيء أقمارها في قميصه)، وأنه لـن يرمي الزهـور من بعد، ولن يحتفـظ بواحدة منها لصديقته.

* * *

★ كاتب من مصر.

شفاه المقابر

محمد بن سيف الرحبي *



أعلم جيدا أن الشمس ستأتي غدا ، وان النهار سيقلع من مرساته عائدا الينا ، واعلم ايضا ان جبال هذه القرية ستدثرنا موتا، ومع رحلة العودة للغائبين سنسارع الى فتح افواهنا كأنها الجحيم الاخير.

ماتت شعلة القنديل، واغمضت اجفاني احلم بدشداشة العيد ارتديها ذات نهار قادم، هذه الجدران الطينية تختنق برطوبة شتاء الامطار الذي فاجأنا هذا العام، ومنذ الاسبوع الماضي مازلت اترقب طيف جدي ينبت مع الظلمة والرطوبة، قيل لي ان جدي مات بالرطوبة والروماتيزم الذي زرعه الشتاء في كل المفاصل، ايقنت ان روح جدي لا تزال تحوم حول اسطح البيوت المصابة ايضا بالروماتيزم لكثرة ما سقط عليها من امطار

وإذ أغمض عيني تذكرت جيدا صوت خطوة جدي وهو قادم من المسجد ، وحشرجة سعاله، وطرقات عصاه على ظهر الارض، احسست بالخوف حين توهمت ان جدي سيدخل الغرفة المظلمة بعد قليل، احسه يناديني..

- يا سالم .. «ان الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا».

واجيبه: عندما اكبر ساصلي، وساكون من المؤمنين.. ينظر الي بصوت تقطعه سعلاته المتكررة: الله يهديك.

في خارج متاهتي تلمع السماء بالبرق، واندس داخل نفسي اتقي البرد الذي اشعره يخترق عظامي فيميتها الواحد تلو الآخر.. جلجة الرعد تتواصل، وارى في عيني ابي وهجا لشيء لا يود ان يفصح عنه، يتكدس اخوتي في زاوية بعيدة عن باب الغرفة هربا من البرد والماء المتسرب، أبي ينفخ بفمه (الصريدان) فيتوهج الجمر، ويزيد الوهج الغامض في عيني ابي، فضاء الغرفة تعلوه مسحة من الكآبة والثقل المتعفن، والسماء تصب اقدارها على الجدران البالية

الرعب اسلمني لموت مؤقت ظننت معه انني فارقت الحياة، وان رجلا في هيئة غريبة اقترب مني ، وجه غريب لم اتبينه جيدا من خلال الحلم ولحية طويلة مرعبة كأمطار الشتاء.. سألني:

- اين جدك؟!

- مات.

- ليس صحيحا.

★ قاص من سلطنة عمان
اللوحة للفنان سعيد العدوي - مصر

لم اتكلم ، عقدت الدهشة لساني، وابصرته يشير بيده الى ناحية ما، اقتادني، رغم الخوف، الى حيث المقبرة تعج بساكنيها، الرعد يقصف الاجساد التي انطفأت فيها شعلة الحياة، النائمون ينتظرون يوم القيامة ، الارض مبلولة، والماء يتسرب الى اجساد الموتى فيبللها، يزيدها مهابة تصل الى قلوب الاحياء فاجعة، الفيت نفسي وحيدا عند باب المقبرة، وقفت لا اعي ما حدث ويحدث، وجهي بلله المطر، وقلبي جلله الخوف، البرق ، الرعد، دوامتي، والمقابر تصيح في هذا الواقف يحسب الخطوة بالريح، تنبع من رأسه براكين من عذاب، صوت يأتيني من بعيد:

ـ سالم.

كأنه رجع الصدى، صوت جدي، اعرفه كنفسي، لا انطق، لساني سمكة تجمدت، قلبي توقف عن حركته الكسلى، يعود الصوت ثانية: سالم.. التفت في كل الاتجاهات، ادور، اضرب بيدي في كل فضاء المسه بحثا عن منفذ للمتاهة، شيء من بعيد يقطع المسافة بيني وبينه، الخوف والبرد يعصفان بجسدي، اغدو كالقشة في قلب الاعصار، جدي بعينيه الغائرتين، وسعاله، وهذه العصي والخطوة البطيئة.

ـ سالم .. اقترب.

ـ ....

ـ هل تظن انني مت.

ـ ....

ـ هل انت متأكد انك حي.

ـ ....

ـ الحياة خدعة كبرى، كلكم تظنون الحياة.

الكلام يعجزني ، يقترب جدي، يضع يده على رأسي كما تعود ان يفعل وهو حي، لكنه حي الآن كما يقول، احس انفاسه المتعبة، وأرى نفس الوهج الذي رأيته في عيني ابي، ولا افهم سره، يأخذني، ولا اصدق انني ميت مثله، او هو حي مثلي، وبين القبور كنت المح كابوسا ينسل كلما اضاء البرق أجداثها، كأن عظاما تتوجع، كأن عقارب ضخمة تخرج من قبر لآخر، ورأيت حين رأيت قبورا كبيرة لم أشاهدها من قبل، لمح جدي في عيني نظرة تساؤل، قال: كانت قبورا صغيرة.. تضخمت.. في داخلها كائنات مفزعة.

وفي جانب من المقبرة فتحت بضعة قبور افواهها بسبب الماء، حيات ضخمة تتلوى بين القبر والآخر، والرعد يتواصل، والانين ينبعث من القبور المفتوحة، قال جدي: الانين دليل حياة، واستمر سائرا بين الاجداث كأنه يبحث عن شيء ما ،وأمام خط مستقيم من القبور توقف، وقف على احدها، فاجأه السعال، وكان الميت سمعه، خرج من القبر كائن لم اعرفه للوهلة الاولى، حتى اذا اخذ البرق مساره في السماء الينا عرفت انه ابي.. اعتدت الرعب، قال ابي: ياسالم اين ذهبت بك الحياة؟.. انتظرناك، وقبرك الاخير فاتح ذراعيه ينتظر، اخوتك اخذوا امكنتهم وناموا.

كأن زلزالا فجرني الى قطع صغيرة تناثرت مع كل قطرة مطر، تتسع عينا ابي وفيهما ذلك الوهج الغريب، كل ما اعرفه الليلة ان الخوف مات، وصوتي علاه الصدأ، ولساني تراجع داخل حلقي، ابي يواصل اوامره ان اذهب الى قبري، وان اغلقه جيدا دون المطر، ودون....

ادهش صمتي الواقفين أمامي، لم ينتظروا أن اقول شيئا، حملاني عنوة الى الحفرة الرطبة، بينما السماء تلقي ثقلها المتواصل دون هوادة، اردت الصراخ، ان يسمعني الموتى، ان اقول انني حي، وانني...

بعد حين صرخت، وتوالت الصرخات، كأنه الف عام مر، فتحت عيني داخل غرفة مظلمة، رطبة، في بيتنا القديم، والمطر لا يزال.

وبقي صراخي اياما طويلة اعوض به وقتا تمنع على صوتي فيه بالخروج.

قال والدي سنحمله الى «المعلم»، وبين صحوي وغيابي حملني احدهم في بطانية قديمة ولا يتبعني الا صوت امي الباكي، وحين رآني «المعلم» قال كلاما لا افهمه.. مغمض العينين كنت استمع الى ما يقوله لابي، الصوت سمعته من قبل، بعد جهد فتحت عيني، صعقت، هو نفسه الرجل الذي قادني الى حيث يكون جدي، اعطيت صوتي اقصى قدرته على الصراخ، حطمتني الجدران من حولي، شعرت بيد ابي تلتقي وجهي عشرات المرات، لم اشعر بالم.. قال «المعلم»: به عفريت لا يخرج الا بالسوط، في غيبوبتي احسست بقسوة السوط تحطم جسدي، كل ما في مات (شعوري، نطقي، كل شيء قد تحطم، كأنني من بعيد اسمع ابي يبكي رافعا رأسي، ورجل آخر يقول «مات».

رجعت محمولا الى الغرفة القديمة، امي تبكي، وانا اشعر بدموعها تغسل عني الموت، ألبسوني دشداشة العيد البيضاء، وخرجت على الاعناق نمت في قبري الذي رأيته في نومي، وحين خرجت ابحث عن جدي، الفيته غادر مكانه، فقط كان هناك سعاله، وبقايا الوهج في عينين بللهما المطر.

* * *

مسحوق الوردة

علي الصوافي *



متن:

انكفات على يدي

كنت العق عيني واتف.. اتف كثيرا

اللون في عيني يختلف تماما عن لون الارض حولي والتي ملأتها بصاقا بلون الصلصة

بدا فمي وكأنه مخلطة الوان

الماء الغليظ كان ساخنا.. ارتفع الى ركبتي وأنا صامت.. العق عيني واتف

انتهى*

حاشية:

أصغيت الى نقيق اصبعي تحت الخشبة الخلفية للطارقة وانا استرجل في الحمل بينما ينعق احدهم كبومة اصابها زكام (وحدوا المولى)

وبقدر ما كنت أحس بصراخ الالم في اصبعي كنت اتوثب للنعش.. وحدووووه

تبدو المشاهد كبعضها.. سراب المقبرة .. خليط البشر.. روائح الطين.. آذان الظهر بصوت الشايب راشد..

الوجوه المالحة..الدحيني بعيونه الضاربة في الافق واذنه المقروطة وصوته الذي يشبه نقيق الضفادع لحظة الجماع..

والجميع هنا ينعق بما يسمع وبما لا يسمع

اقتربنا قليلا ثعبان المقبرة يلتصق بعيني من بعيد.. يطأني احدهم بقدمه، ومن الخلف يصرخ آخر.. آه رأسي اجمع يدي خلف ظهري.. تحرقني المسافة وانا امشي كقصاصة يسحبها الهواء من مختلف الاتجاهات فأبدو كما لو انني على وشك الاغماء..

يا الله ما الذي يحدث بي الآن؟؟!

كانت هذه هي المرة الاولى التي اشتم فيها عطر الموتى

السبلة

(هناك هل العيون وهل الفتح وولاد راعي مكاس)

كان الدحيني يقولها وهو ملتصق بالباب لكل من يدخل السبلة

لكز بعينه المتحلقون على الشاروخي وصرخ

★ قاص من سلطنة عمان
اللوحة للفنان أنور سونيا ـ سلطنة عمان

ـ ولاد الفروط.. شي شاد عليكم تو.. وحدوا ربكم

وهو يصرخ صافحته يد شحمية احس بطراوتها في سرته.. شد بطنه فنزلت الطراوة الى الاسفل

(.. هناك هل العيون وهل الفتح وولاد راعي مكاس)

رفع رأسه مرة اخرى: تـواحيو له الفلج الخنوث..... .... وجلس

** **

تحتفظ بك كل العيون الآن ، وعلى حما الجرح الذي يغزوك يسومك الجمع بارطال التقزز

الهمس الذي يثمل اذنيك يأتيك كالمطارق.. خردة النظرات التي يـرسلها الصغار مع رؤوسهـم المائلة واسنانهم المنفـرجة - تنكت صدرك بوخـزات تشبه «القرصات» التي كانـت تراكمها زوجة اخيك على بيستي صدرك..

حميدة تحب الصبية

تغسل نصف المكان بعينيك البـاحثتين عن نفسهما في كومة الاعضـاء التي تتحسك.. رأسك يعايـن السقف في انحناءة ثابتة، والحصى يتقاذف عليك شيئا فشيئا..

(حسن الله عزاكم)

بيت العزا

(واي .. يا عواش .. واييي)

ترمي ثريا بصرخـاتها كما لو ان بينها وبين جدران المنزل عداوة قديمة..

تسعط كل الآذان بفرقعاتها ونـواحها .. سوداء .. غليظة... عاقر.. طويلـة كعمود كهرباء.. حينما تضحك بأسنـانها الثلاثة تصبح كما لو انها احد اشباح (جبل مدر)**

ـ وابويبي وابيي وابويي

ـ من يدفعك الي الآن؟

ـ واي او عايشه وااي

ـ بس .. بس .. باس.. بس .. بس

تمنيت لـو كنت قـادرا على افراغ اي شيء على رأسهـا الذي يشبه بطيخة فاسدة

رفعت قـدمي الى الاعلى ودون ان ادري نـزلت على رأس نملة كانت تجر كسرة خبز قديمـة.. حاولت ان اندفع الى باب الحوش الـذي لم يغلق منـذ ليلة امـس لكنني غبـت في زحمة الصرخات، ولم تعد عينـاي تعيان سوى سحابة ملـونة من بناطيل الحريم بأقدامهن المتراصة.

** **

ـ او عامر ولدي قوم...

ـ اووووس ... . معليه عمتي

كانت عمتي خليلة آخر الفرقعات الموجودة في المنزل او هكذا خيلت لي عيناي على الاقل فور يقظتي

الساعـة التاسعة .. منتصف الليـل في القرية حيث تلتحف الذئوب وتنام كل الاشياء ولا يتبقـى سوى القطط توزع مواءها على المنازل.

شعـرت برعشـة باردة وانـا احـاول الدخـول الى الغرفـة القصية.. كان هـذه اكثر غرف المنزل حداثة على الـرغم من انها تشبه غرف (الحجرة)***

..... وفي طريقي:

ـ (الصبر يا ام عايشه الصبر)

ـ (باغية اجلس بس .. ياالله يا خلفان)

ـ (ما سمعنا برجال شده عده يطيح وسط الحريم)

كنـت ارتعش مـن البرد وكنت جـائعا.. وبي رغبـة عارمـة لدخول دورة المياه.. ورغبة اخرى لركل زوجة خلفان..

وكنت ارغب ان اصلي او ان اموت

وضعت يـدي بين فخذي والصقـت ظهري الى الجدار وانـا انسحب باتجاه الغرفة.

الطرق بـدا لي كما لو ان خيانـة ما الحقـت باصابعـي وهي تمسح الباب بهسهسات طرية

كنت اطرق الباب مـع علمي بانه ليس أحد في الغـرفة سوى كومة من الفراغ والروائح المتساقطة من خرم في السقف

كل شيء هنا يذكرني بالطين كما لو انني كنت انتظر ولادتي من جديد.

هوامش:

* حلم الليلة الفائتة

** مجمع للجن والسحرة ، باشكالهم العجيبة (حسب العامة)

*** قلعة تحصينية

* * *



نـــــــورا

طاهرة بنت عبدالخالق اللواتي *

كانـت تتعثر في خطواتها لـولا يد معلمتهـا التي تمسك يـدها بقوة.. جسمهـا يرتعـش وينتفض.. فالحمـى تصهرهـا بحرارتها المنبعثة من وجهها المحمر وكفيهـا الصغيرتين.. عيناها زائغتان قد جحظتا مـن مقلتيهما وبان الـرعب الشـديد فيهما. بينما ارتعـاش الجفون المبللة بالدموع لا يهدأ.

تسمرت أمام الباب وهي ترى أمها قبالة مكتب الناظرة .. عينا المديـرة المسلطتان عليهـا مـن مكتبهـا الفخم منعتهـا أن تهرب الى أحضانها.. بل زادت اضطراب أنفاسها المحمومة المتلاحقة.. أرادت الهرب من تلك العينين المتوعدتين الى الخلـف بعيدا.. لكن يد المعلمة التي تمسـك يدهـا بقوة منعتهـا .. الأرض تحتها تتحـرك.. العالم حـولها يدور.. لا تـدري كيـف تهرب.. أنفـاسها المحمـومة تهز صدرها الصغير.. العينان المسلطتان مستمـرتان في التهديد.. نفس التهديد الذي انطلـق من فمها أمس وهي تخبرهـن بـأنها ستأتي به اليوم ليتفحصهـن ليكشف السارقـة من بينهن. وأنها لا تـريد أن يعرف أحد مـن أهاليهن من أمـره شيئا.. وإلا .. وإلا ! الأرض تميد أكثر تحت قدميها.. دموعها تتساقـط رغما عنها.. أمها قريبة لكنها بعيـدة.. نظرت مـرة أخـرى.. العينـان مازالتـا مسلطتين بنفـس التهديد..عضت شفتيها بقوة وزادت خيـوط الدمع المنساب كثرة.. يدها الصغيرة تبعث بحمم من النـار الى قبضة المعلمة التي تمسكها بشدة.

لم تستطع الطفلة أن تلتقط الحديث الدائر بين أمها والناظرة..

«قالـت لي في الصباح لا أريد أن أذهب الى المدرسـة .. قلت لها لماذا . اجابتني بأنها مريضة وستموت إذا حضرت المدرسة اليوم.. صدقينـي كنت قلقـة طوال الوقـت.. فهي ليسـت من النـوع الذي يتحجج بـالمرض.. فهي متفوقـة وتحب المدرسة كثيرا.. خفـت من حديثها لكني أجبرتها على الحضـور.. وحضرت الآن لأطمئن عليها وآخذها معي إن احتاج الامر. «ها هي ابنتك قد وصلت وتستطيعين أن تأخذيها .. فأنا أظن أنها مريضـة».

قالت تلك العبارات ومازالت عيناها تهددانها..

استدارت الأم الى الباب.. فوجئت بمنظر ابنتها .. هرعت إليها : «نورا .. نورا».

أخـذتها في أحضانها .. الطفلـة مستمرة في مكـانها .. عيناهـا الحمراوان المضطـربتان مـا زالتا تـدوران في فلك عينـي الناظـرة المسلطتين.. أذناها تـرددان صدى حديثها..وإلا .. وإلا.. «نـورا أنت محمومـة.. انها كقطعة من النار حضرة النـاظرة... سآخذهـا معي الآن».

«نعم خـذيها الى المستشفى ولا داعي للقلـق.. فالحمـى تعاود الأطفـال كثيرا بسبب وبـدون سبب». كـانت تضغـط على مخارج حروفها وهـي لا تحيد بنظراتها عن عيني نورا التـي استحالت الى تمثال .. الأرض تميد أكثر فأكثر.. وهي لا تستطيع أن تحضن أمها التي تحضنها .. حمم النار تتصاعد وتتصـاعد رغم أحضان أمها.. فالعينان قاسيتان.. حـادتان قاتلتان . أنهما نفس العينين الحادتين القويتين المهددتين القاتلتين .. لا .. لا .. إنها هو ..إنه هي.. لا .. لا.

تعالى صوت الأم فزعا «نورا .. نورا .. ابنتي .. انها محمومة .. محمومة .. لقد أغمي عليها نورا .. نورا..».

دخل الى غرفة الصـف بخفة شديدة رغم ضخامتـه الشديدة.. يتبعه صاحبـه الذي ارتدى بذلـة رسمية تراها كثيرا عنـد إشارات المرور.. كان يمسك بسلسلة حديديـة تمتد الى الطوق الجلدي الذي يحيط بعنـق هذا الكائن الضخم.. كـان جلده الأسود لامعا شـديد اللمعـان .. لسانـه الطـويل الأحمر يتـدلى بلهـاث مستمر.. عينـاه الصغيرتان الحادتان تتفحصان كل شيء بشك شديد. عندما توقف قبالـة التلميذات الواقفـات بفزع أمـام طاولاتهن تعالـت الشهقات

★ قاصة من سلطنة عمان

اللوحة للفنانة ثريا البقصمي ـ الكويت

المكتومة المتقطعة منهن.. ارتفعت أصوات النحيب من هنا وهناك .. هو لم يكن يهمه الأمر.. فقد زادت أذناه إرهافا.. وزادت نظراته قوة وحدة.. وتعالى لهاثه وتدلى لسانه الأحمر الطويل.

نورا تبحلق بخوف..بفزع الى هذا الكائن من ركن من أركان الصف.. عيناها الجاحظتان مشدودتان إليه.. أذناها تلتقطان النحيب والنشيج والشهقات التي بدأت تتعالى. وخطا هو خطوات الى الامام .. بادئا جولته مع التلميذات لاكتشاف الطفلة التي قامت أمس بسرقة سلسلة ذهبية ثمينة من إحدى الطالبات.

زاد التشنج وتحول الى بكاء الى نحيب .. تعالى صراخ إحدى التلميذات .. عينا نورا الفزعتان المذعورتان التفتتا الى مكان الصراخ.. إنها ليلى تصرخ بصوت عال..«أنا لم أسرق .. أنا لم أسرق.. لا أريده أن يأكلني لا أريده أن يأكلني. أنا لم أسرق . . إنه لا .. لا يفهم..»

ارتفع معها نحيب البنات. لكن ليلى تركض من مكانها ومازالت تصيح.. ترتطم بالطاولات .. تصرخ عاليا «أنا لم أسرق .. انه لا يفهم» .. ليلى تهرب وهي تصيح بفزع شديد.. المعلمة تتلقف ليلى بقوة عند الباب وتمنعها .. الصف يرتج من صراخها العالي.. الكلب لم يبد عليه انه انزعج.. لكن الصراخ.. النحيب ارتفع من بقية التلميذات بشكل حاد.. بان الانزعاج أخيرا على وجه الكلب.. فظهرت الناظرة عند الباب وأطلت بعينيها الغاضبتين الحادتين.. زاد الفزع.. جحظت العيون .. زاد الاضطراب .. انسابت شلالات الدموع أكثر .. لكن .. الصراخ .. والصياح تحولا الى نشيج مكتوم متقطع . . بقيت واقفة في مكانها . عاقدة ذراعيها.. تدور بعينيها الحادتين المهددتين خلال الوجوه الصغيرة. الكلب استعاد هدوءه وبدأ يكمل جولته على التلميذات .. كلما يقترب من إحداهن.. يرتفع نشيجها. لكنه يعود الى الانخفاض بنظرة من العينين المتوعدتين.. لكن النهنهة تتصاعد وتزداد وتيرتها.

أحست نورا بأن أنفاسها تتقطع وهي ترقبه بذهول.. بفزع .. جحظت عيناها وهو يقترب ناحيتها.. لاحظت ثوب زميلتها التي أمامها يتبلل ببقعة.. بقعة تتسع سريعا.. تتساقط الى الأرض قطرات متتابعة.. تصبح خيطا رفيعا ينساب على الأرض مكونا بقعة صغيرة من المياه .. الكلب يقترب بأنفاسه من وجه زميلتها .. البقعة على الأرض تكبر.. تتسع..

ازداد وجيب قلب نورا .. ماذا لو أخطأ وظن أنها هي التي سرقت.. صار على قيد خطوات منها . الفكرة تدق رأسها كالمطرقة .. من المؤكد أنه سيخطيء فهو حيوان، والحيوان لا يفهم كما تقول معلمتي.. تلاحقت دقات قلبها كطبول افريقية.. جحظت عيناها بالفزع.. جسدها يرتعش وينتفض .. هو يقترب أكثر .. أنفاسها تتلاحق وتتقطع أكثر.. اقترب أكثر.. أنفاسه تفح. عيناه الحادتان مركزتان في عينيها التي تجمدت فيهما الدموع .. لسانه الأحمر يتدلى بلهاث أكثر سرعة.. اقترب أكثر.. انفاسه اللزجة ترتطم بوجهها المحمر.. تدخل منخريها اللذين توسعا الى آخرهما.. تصل الى صدرها .. تطبق عليها .. إنها لا تستطيع التنفس.. صدرها يضيق . يختنق .إنه يخترق عينيها. يشمها يلتصق بها أكثر.. بجسمه الأسود .. اللامع .. الضخم.. إنه أخطأ .. إنه متحفز.. عيناه الحادتان تسيطران عليها بشك.. لا بيقين.. إنها تختنق .. تختنق .. انه .. انه .. لا تأكلني لا تأكلني.. و. وتهاوت على الأرض كخرقة من دون صوت.

الأم تسير بعربتها بينما القلق ينهشها .. نورا نائمة على المقعد الأمامي الذي دفع مسنده الى الخلف. تضع يدها بين وقت وآخر على جنبها الملتهب بالحمى.. لا تدري متى ستستطيع الوصول الى المستشفى . القلق ينهشها.. ماذا بها يا ربي.. إنها كانت عادية جدا حتى أمس.. ماذا حصل لها.. لماذا هذه الحمى المفاجئة.. ؟! إن جسدها ينتفض ويلتهب.. ساعدتها المعلمات على حملها ووضعها في مقعد العربة.. الناظرة قالت لها بألا تقلق.. فاليوم الدراسي كان عاديا جدا.. الحمى قد تكون أمرا طارئا .. لكنها قلقة.. قلقة جدا.. نورا كانت ترفض الذهاب اليوم صباحا الى المدرسة.. لم تستطع معرفة السبب.. ضغطت أكثر على دواسة البنزين ... فانطلقت العربة بسرعة أكبر.. القلق يمزقها وهي تطرف بعينيها الدامعتين نحو الطفلة .. إنها ساكنة لا تبدي حراكا.. لا تفتح عينيها.. فقط الجسم ينتفض وينتفض.. لمست وجهها مرة أخرى.. الانتفاضة والارتعاشات تزداد نوباتها.. تناهى اليها صوت نورا ضعيفا «أنا أخاف .. أنا أخاف من عينيك القاسيتين.. أنا أخاف منك.. أخاف منه .. من لونه الأسود.. أخاف منكما.. أنا.. أنا .. »ارتفع نحيبها .. إنها تحلم.. لا إنه كابوس.. ارتفع نحيب الطفلة أكثر.. تحول الى صراخ.. الطفلة تصارع وهي تصرخ بأعلى صوتها «.. لا .. لا .. لا تأكلني. إنه هو .. لا .. لا تأكلني.. لا تأكلني خيوط الدمع تندفع من العينين المغمضتين .. تغطي وجه الطفلة التي تصرخ بأعلى صوتها .. ترفس برجليها.. تشوح بيدها وهي تصارع شيئا ما بشدة.. «لا تأكلوني. . لا تأكلوني» .. لم تدر ماذا تفعل.. تنظر الى الطفلة بفزع بعجز .. دموعها تنساب.. يداها على المقود ترتعشان .. قدماها ترتعشان .. أين البنزين.. أين الكابح .. ابنتي .. لم تعرف كيف استطاعت إيقاف العربة.. انحنت على الطفلة تهدئها .. الطفلة ما زالت تقاوم بجسمها.. بفزع بصراخ..جسدها يبعث بالحمم النارية الى أحضانها التي تحوطها.. الناس تجمهرت حول العربة الواقفة في منتصف الشارع المزدحم .. حركة السير اضطربت .. توقفت عربات كبيرة خلفها لا تستطيع التقدم الى الامام.. إنها عاجزة .. عاجزة لا تدري ماذا تفعل.. شدت الطفلة الى أحضانها أكثر.. الطفلة تهدأ .. تستغرق في الصمت .. في السكون أنفاسها تحشرج في صدرها بضعف شديد.. أحدهم سأل .. «ماذا بها طفلتك سيدتي؟..» نظرت بعيونها الدامعة التي لا تستطيع التمييز بينما الطفلة تحرق بوهجها الناري أحضانها «.. لا أدري .. لا أدري.. إنها ليست طفلتي نورا.. إنها ليست نورا التي أعرفها .. قلبي يحدثني إنها .. إنها حطام نورا..»

* * *

تلك الغرانيق*

يونس الأخزمي *

الصباح.

حين استيقظت ، انتفض بطني وقرقعت امعائي، نادرا ما ينتابني ألم مفاجيء وحاد يتوسط معدتي حال استيقاظي، لكن الالم، وبعد دقائق، كان قد تلاشى تاركا مكانه لصداع بدأ ينمو تدريجيا، حاولت ، كعادتي اليومية ، ان احلل الاسباب التي اوصلتني الى هذه الحالة، لكنني لم استطع تذكر وجبة الامس بكاملها، فشلت ذاكرتي. نادرا ما كان يحدث لي ذلك ايضا.

مع الصداع يصعب النوم، الكسل يحتلني، يتواجد في كل جزء وخلية من جسدي، بالكاد استجمعت قواي الواهنة ورفعت رأسي قليلا ونظرت للساعة.

الثامنة، يوم جمعة ، وسط تشرين الثاني ، الجو بارد يتخم الكسل، ابي وامي خرجا منذ الامس ولن يعودا حتى منتصف الليل، هدوء جميل في البيت، اي كائن على هذه الارض لا يرغب في التزحزح سنتيمترا واحدا عن سريره، حيث الدفء، وحيث النوم المسترخي والمتمدد على طول السرير وعرضه، اجل ، الجو بارد في الخارج ، والسرير دافيء مغر، لا يوجد سبب مقنع لدي لكي استيقظ، لن اخرج ، وسردت على نفسي الاحتمالات الممكن حدوثها لو انني طاوعت همتي الضعيفة وخرجت

قلت: لو خرجت في هذا الجو الذي لا يرحم فحتما سأصاب بنزلة برد حادة، انفلونزا او رشح على اقل تقدير، وعندها سأسكن الفراش لا حول لي ولا قوة وستسكنني حمى مدمرة مع بداية اجازتي السنوية التي قرر لها ان تمضي هنا، لا لعدم رغبتي في السفر، فأنا احلم بسفرة حلوة، ولكن لسبب بسيط جدا: لا يوجد مال في الجيب. وتذكرت المأساة التي بدأت مع بداية الشتاء، ولم يسلم منها احد في البيت، وربما لم يسلم منها الحي كله، كنت استمع لنشرات الاخبار التي قالت بان الانفلونزا مرض ينتشر في كل مكان، وسبب وفيات كثيرة، لكن في بلادنا ـ والحمد لله ـ لم تسجل حالات. كذب ، جارنا مسعود ماتت له طفلة في المهد بسبب المرض اللعين. كنا نعطس ونكح طوال الوقت وبلا توقف ، ونتناول الادوية بشكل هستيري غريب. آه.. ابي سعل دما وظن انه سيموت، ووعد ربه بزيارة لمكة حين يخف، وانه سيزكي من ماله المخزن، وسيذبح بقرة. لن ادع ذلك يحدث لي ثانية، ليس من المناسب على الاطلاق وعلى أي كان من الخلق ان يجازف بصحته وهدوء باله ويخرج من بيته الدافيء الى جو لم نشاهد مثله من قبل. درجة الحرارة انخفضت بشدة هذين اليومين، وهذا الرقم الاحادي لم يكن ليظهر على شاشة التلفاز لينبئنا بأحوال الطقس، كنا نراه في المدن الاخرى، مدن الصقيع كما يسميها ابي ، لندن وباريس، لكن ليس هنا حيث الحرارة في الصيف تطبخ الرأس. الدنيا دارت دارت وجاء علينا الدور، والبرد الذي كنا نتمناه صرنا نكرهه. لا عاقل يخرج الا ربما لصلاة الجمعة، والدين يسر. وحالا تذكرت بأنني لم اصل الجمعة في حياتي، ولا عرفت كيف تصلى. استغفرت الواحد الذي لا شريك له، ودعوته في سري ان يهديني سواء السبيل، ونطقت بالفاتحة.

قلت ايضا: قد يتساقط الثلج هذا اليوم لاول مرة وقد تعوي الريح وتزمجر قدام الابواب، وعندها ستنمو عاصفة ثلجية مدمرة كتلك التي شاهدناها في نيويورك في اخبار التاسعة قبل امس وقتلت العشرات وشردت المئات ودمرت البيوت والسيارات وحطمت الجسور والقطارات الضخمة، وتمنيت في داخلي لو ان تتاح لي فرصة رؤية الثلوج البيضاء وهي تهطل ناصعة خفيفة على المساحات فتغطي الاودية وتكسو قمم الجبال طبقة بيضاء رائعة، عندها سنركض انا واخي معن الصغير في المساحات الخلابة ونسقط على ظهورنا، وسنصعد اعلى قمة لنهبط منها متزلجين بمهارة وجنون كما في سباقات التزلج، آه، وسيكون بإمكاننا التقاط الصور الكثيرة وصيد الاسماك من خلال فتحات مياه الانهار ، المتجمدة، وتذكرت بانه لا يوجد في حينا انهار ولا حتى في بلادنا كلها فعبست.

لن اخرج اليوم، هكذا قررت، حتى وان كانت امي قد طلبت مني، قبل ان تخرج ان اذهب للسوق لشراء البهارات والسمك والفلفل، وشددت في لهجتها. قلت لها: «معن ، معن سيذهب بدلا مني»، فحذرتني: «اخوك عنده مذاكرة ، امتحاناته قريبة». مسكين معن، مثلي لا يحب المدرسة، لكنه صغير، لا يمكنه تركها، انا تركتها منذ عام ، حتى الثانوية التي ترجتني امي ان احصل عليها واشتغل بها، لم اكملها، اكره المدرسة كما يكرهها معن الصغير الذي بلغ العاشرة قبل شهر. مسكين معن، كان ينتظر هدايا عيد ميلاده، كما يفعل اهل اصدقائه، لكن واحدا منا، انا وأبي وأمي، لم يتذكر ذلك، وحتى حين وقف هو وسطنا في الصالة ليذكرنا باليوم ، فوجيء بأيادينا الخاوية في اليوم التالي، امي فقط طبخت له البسبوسة التي يحبها، لكنه زعل واكتأب وجهه ، ولم يأكل منها الا بعد ذلك بأيام. حتى أبي يكره المدرسة، لم يذهب اليها كثيرا، عذب جدي وجدتي طويلا، ضربه جدي اكثر من عشر مرات ليجبره على الدراسة، نصحه كما فعل ابي معي «المستقبل في المدرسة، الشهادة سلاح على الدنيا العوجي، والجهل حمار يحمل البرسيم»، ابي وضع اذنا من طين واذنا من عجين ولم ينه حتى الصف الرابع الابتدائي، لكن ابي

* قاص من سلطنة عمان

ذكي، لديه تجارة، وبيتنا كبير، وعندنا مزرعة بحجم مدينة، وانا سأكون مثل ابي، تاجر، المدرسة والشهادة مع البرسيم.

ابي ايضا طلب مني ان اشتري له صبغة سوداء للحيته التي بدأت تبيض.

لكنني لن اخرج، لن اتزحزح من على السرير.

وهذا الصداع المقرف، من اين جاء في هذا الصباح، اف منه، مزعج.

***

صوت معن ينده علي، ايقظني. «ألن تذهب الى السوق؟».

أحب صوت معن الصغير، يأتي هادئا رهيفا مثل صوت قطة تموء، كنت كثيرا ما اطلب منه ان يغني لي. قلت له: حين تكبر ستصبح مطربا عظيما، كشر وقال بصوت خافت: امي تقول بان من يغني كافر.

كانت الساعة قد تجاوزت التاسعة بقليل، والاسواق تقفل ابوابها بسرعة ايام الجمع، نفضت كسلي وقمت.

«ياسبحان الله»، هكذا نطقت وانا اشاهد الضوء الحاد على غير العادة، والقادم من خارج النافذة. سألت معن: هل لاحظت ذلك؟ لكن الضوء الحاد لم يفسح المجال لنظراته، احس معن بالالم كما احسست به. ليس هذا ضوء الشمس المعتاد، انه ضوء قوي يملأ الدنيا. اتجهت الى نافذة الغرفة، ازحت الستارة، الضوء الباهر لم يترك لي ولا لمعن فرصة النظر، حتى حين ارتديت النظارة السوداء مقتنعا بالنصر، انهزمت، كان الضوء شعاعا نافذا، اقوى من كل الاشياء. يا سبحان الله، نحن في علم ام في حلم. اغلقت النافذة واسدلت الستارة، فبكى معن: «انا خائف».

مسحت على رأسه:

«لا تبك الآن، بماذا سيفيدنا البكاء».

اتجهت الى الباب الخارجي، فتحته، فانهال علي الضوء قويا مؤلما حتى فركت عيني من شدة الالم الذي باغتني، لم تمض سوى ثوان حتى بدأ الضوء في الولوج الى داخل البيت، تأكدت من غلق الباب، لكن الضوء كان قد تمكن بالمكان واخذ يستعمره، رويدا رويدا فكنا لا نرى سوى البياض. «اغلق عينيك، لا تفتحهما» قلت لمعن.

كان يبكي وانا اضمه الى صدري وهو يصرخ

«اين امي؟».

الألم يعصر عيني

وأنا أتمالك نفسي وأضم معن إلي لا تخف

ستأتي أمي

يصرخ:

«هذا يوجع».

اضمه اليّ اكثر: «انا معك، لا تخف» فيزداد نحيبه، انا كذلك احس برغبة في البكاء، ارغب في رؤية امي وابي، اين هما؟ وهل يريان ما نراه؟ لماذا لا يتصلان، وتذكرت بأنه لا يوجد هاتف في البلدة. تركته في الغرفة: «سأرجع، ثانية فقط، لن اغيب، لا تبك». هبطت الدرج ريثما اتيقن بان كل شيء مغلق وانه لا مجال لدخول المزيد من الضوء، الاشياء قدامي بياض في بياض، اهبط السلم دون ان اقوى على رؤية ما امامي، اسبح في الوسط الابيض، اصطدم بالجدار، اقرب وجهي منه، افتح عيني، ابيض، كان لونه ازرق قبل قليل.

«ياالله، رحمتك» معن يبكي وانا اتطوح في ممرات البيت، الالم المسيطر علي يدمع عيني، افركهما. الالم يزداد. ياالله، ما الذي يحصل، البرد والانفلونزا أيرك بكثير من هذا الرعب، وما هو هذا؟ القيامة؟ الشمس اقتربت، صارت على بعد شبر من رؤوسنا؟ لكن الدنيا برد، هل هو اختبار لنا يارب. ووعدت ربي بالحج مع ابي اذا لم يلحق بي وبمعن سوء.

الصداع يعاودني ثانية، اشد من المرة الاولى، رأسي يعوي، صوت حاد يملأ جدرانه، يطن، فيزداد الصداع. تأكدت من غلق النوافذ والستائر وصعدت ثانية الى معن.

«سنموت»

«لن نموت، لا تخف، كن رجلا»

اقول له وانا اضمه الى صدري ثانية، دموعه غزيرة.

«استغفر الله من كل ذنب عظيم، رحمتك يارب، فيكرر معن ورائي، ويسألني.

«هل هو يوم القيامة؟»

«لا، لا القيامة بعيدة»

«ما هذا اذن؟»

بماذا اجيبه، انا لا اعرف ما الذي يجري من حولنا، لم يحدث ذلك من قبل، ولا قرأت عنه، ولا سمعت به طوال حياتي، لكن معن كان يلح في سؤاله ريثما يحظى باجابة تريحه:

«ما هذا الذي يحدث؟»

«تغيرات في الجو، ستزول بعد لحظات، لا تخف، ادع الله» فيتمتم:

«يا رب، يارب»...

***

الظلمة.

فجأة، وبعد كل ذلك الضوء الذي جزمنا بأنه سيقضي علينا، وانها القيامة، اختفى الضوء واستعمرت المكان ظلمة حالكة، «ياالله ما هذا البلاء العظيم».

اسأل معن:

«هل ترى شيئا؟»

يجيب بصوت متهدج:

«ظلمة، ارى ظلاما أسود»

ويبكي، اربت عليه:

«لا تخف، انا ايضا ارى ظلاما دامسا»

ما هذا؟ حلم؟ كابوس؟ زعر؟ وهم كاذب؟ ما الذي يحدث؟ ماذا يجري في الدنيا اليوم؟

«سامحنا يارب، غفرانك يارحيم، عطفك»

اقف محاولا اشعال الضوء، اتلمس الجدران لكي اصل،

اضغط على المفتاح، لا شيء يحدث، الظلام هو الظلام.

«هل ترى شيئا؟»

اسأل معن،

«لا شيء»

هل اصبنا بـالعمى بعد ذلك الضوء، هل فقـدنا البصر بسببه، اقترب من معن، اقرب وجهي منـه، الصق جبهتي بجبهته ، واحدق في عينيه، ادقق فيهما فلا ارى شيئا، اسأله وانا على ذلك الوضـع:

«هل ترى شيئا؟»

«لا»

يا الله ، يـوم ليس كمثله يوم، اترك معن وانـزل السلالم وهو يصرخ بي

«لا تتركني لوحدي» ، ويكرر،

«لا تخف ، سأضيء المصابيح»

هكـذا اعتقدت وصـدقت: عطـل كهربـائي ناتـج عن الضـوء الشديد، جرجرت خطواتي الى حيث مجمع مفاتيح التحكم، السدادة العمودية لم تكن مطفأة، ساورني الشك فادرتها ريثما اتيقن، مرة، اثنتين، ثلاثـا ، ومائة ، لا استجـابة، لم اكن لأصـدق بانـني فقدت بصري هكذا وبهذه السهـولة. معـن يهبط الدرج خـائفا مـذعورا، اتلقفه.

«هل ترى شيئا؟»

«لا شيء»

هذا لـيس علما، مستحيل هذا الـذي يحدث لنا، لماذا؟ ومـا هي النتيجة؟ هل لانني اذنبت، لم اصل الجمع، مـا ذنب معن الصغير، واستغفرت للمـرة الالف، ووعـدت ربي بالحج والـزكاة والطيبـة والاستقامة، قرأت ما حفظته مـن السور وانا اضم معن الى صدري وهو يبكي:

«لا تخف، سينتهي كل شيء بعد قليل»

وكأنني احاول دون جدوى طمأنه نفسي قبل كل شيء. وداخلي يصرخ «لن ينتهي شيء، ستبقى هكذا حتى تجن هذا اليوم»

«اين امي؟ اين ابي؟»

«في الطريق، لا تبك، لن يفيد البكاء في شيء»

اسحبه الى اقرب كنبـة لنجلس عليها، فتأخذني الـدهشة حادة مفزعـة. لا كنبه، الصالـة فارغـة عدا من جـدران، اتلمس الجدران واحدا بعـد الأخر، امـرر يدي على الفضـاء المنتشر، ارفس بـرجلي الفـراغ علها تخبـط في شيء، لا شيء، فقـط لا شيء، اختفت الاشيـاء جميعهـا، يزداد بكـاؤه الخائف، اسحبـه واجـره الى النافـذة أيـن النافـذة؟ لاشيء، اسحبه بـاتجاه الباب، اين البـاب؟ لا باب، فـأبكي ويبكي معن بشـدة، اضمه «لا تخف ، الله معنا، اللـه معنا» نجلس على الارض واضمه الى صـدري بكل ما املـك من قـوة «لا تخف يا معن، سينتهي كل هذا»

مـاذا عسـاي ان افعـل؟!! اقرص نفسي، ألطـم وجهـي علنـي استيقظ من هذا الكابوس ، الطويل فلا اجد غير الالم، أطلب من معن ان يقرصني:

«اقرص بقوة فربما هو كابوس» ويفعل،

«نحن لا نحلم، انها حقيقة» يقولها بصوت مبحوح من البكاء.

واكرر عليه

«لا تخف ، سيزول كل شيء، انها تقلبات الجو وستزول»

لكنني لا اصدق، ابـدا لا اصدق الذي اقوله. انها القيـامة، بكل تأكيـد بعد قليل ستـأتي الصرخة العـالية فنموت جميعـا، سيموت معن الذي لم يـر الدنيا بعد، ولا تمتـع بالمناظر والالعـاب، ولا حقق حلمه في ان يصبح مدرسا، ولا حصـل على الهدية الكبيرة التي وعد بها حـالما ينجح، ولا حضـن امه قبـل ان يموت، سيغـدو ملاكـا في الجنة، يطير بجناحين ابيضين كالثلج، مبتسما في الوجوه ، اما انا...

واصرخ مـن قمـة رعبـي: «استغفرك يـا ربي واتـوب اليك» اكررهـا الف مرة ووجهـي يهطل دمعا مـالحا، لعنة الله على الـدنيا التي ألبستنا الذنـوب، لو كنت اعلم، لو عندي علـم الغيب، سامحني ياربي.

معن يبكي، ينتشج بقوة وانا انتظر الصرخة، ستأتي بعد قليل، بعد ثوان، ارتجف ، وقلبي مليء بالهلع والفزع القاتل. لو كانت لدي النية فقط لاصلي اليوم، لو صمت رمضان واحدا من قبل، لو صليت شهرا متتـابعا بخشوع، لـو لم اشرب تلك الخمرة اللعينـة، شربتها مرتين ، فقـط مرتين، ناصر صـديقي السيىء علمنـي شربها، جازه عنـي يارب، مـرتين، شربتهـا امس للمـرة الثـانية، شربـت علبتين، ولاحظ ابي احمرار عينـي فاعتقـدني مرهقـا، سألنـي، فقلت لـه مرهـق. فقط مرتين، سـامحني يارب، لـو عشت فلن اعـود لها، لن اشرب ما حييت، سـأبقى في المسجد ليل نهار عـابدا خاشعا، عـاكفا مبتهلا، هـذا وعد مني يـا تواب يارحيم يـامجيب الدعـاء، لا تمتني الآن، اريد ان اصلي اولا، ارجـوك ياربي العظيم، وسبحـت في دعاء طويل وعبادة وبكاء.

* * *

حتى تلك الوهلة، كنت متيقنـا بأن الصرخة لا محالة آتية، وأن البعـث الكبير سيبدأ بعـد حين، وانني مـن الهالكين ، لكن الظلمـة الطاغية شرعت في التبدد فجأة، ورويـدا رويدا انكشف الوجود على اشعة الشمـس الهادئة القادمـة من السماء، وخيـل الي انني سمعت صـوت العصـافير تغنـي في حـديقة البيـت، وهـذا معـن وابتسـم وابتسمت له. قمت فرحا: «الم أقل لك بأنها تقلبات وستنتهي». كان الاثاث والنـوافذ قد عـادت للصالة التي اضحـت سوادا خاليـا قبل هنيهات، ازحت الستارة فسقط الضـوء على السجاد والاثاث هادئا رقـراقا. فـرحـت ورقصت، وفـرح معـن. ازحـت الستائر كلهـا «سنخرج الآن». كـانت السحب تتجمع وتتراص في السماء، وكـانت الاشجار الخضراء جميلة تتمايل في المحيـط. صرخت: احمدك يا الله، ولن انساك بعد اليـوم. كنت مقتنعا في الداخل بأن مـا حدث انما هو اختبار عصيب، وان دعـواتي الصادقة الملحة قد اتت ثمارها، وانه من الغد سأحقق وعدي لربي وسأصلي واصلي ، ولن اتوقف ابدا.

ومـا ان هممنا بالخروج حتى فاجأنـا المطر. كانت حباته كبيرة تتساقـط على ارضية الحوش مصـدرة صوتا قـويا. رويـدا رويدا

حتى زادت حدته. عدنا ادراجنا الى الصـالة وجلسنا امام النافذة في انتظـار ان يتـوقـف. السـاعـة في الحائط تشير الى الحاديـة عشرة، نصف الساعة وستقفل المحلات جميعها ولن تفتح ثانية حتى مابعد الظهر بسـاعات، وبعد الظهر سيمـر ناصر علي وسنخرج في نـزهة للشاطىء، لـن اشرب، وعد لن اخلفه مـا حييت، ولن ادخن معـه ابد الدهر.

مكثنـا قـدام النـافـذة، المطر يـزداد غـزارة ومعـن ينظـر الي بابتسامتـه. خداه بللهما الدمع فعلّـم اخاديد، وعيناه احمرتـا من كثرة البكاء.

ازداد المطر، وساورتنـي الظنون: انها التتمة، تكملة الحكـاية التي يبدو بأنها لن تنتهي على خير هذه الليلة. معـن احس بذلك ايضا فاقترب مني وضم رأسـه الي. لكننا اعتدنا على المطـر الغزير خصوصـا في ايام الشتاء، حيث تغـدو الايام فيها والمساحات رطبة ليـل نهار، يهطل مطر وتتبعه الاودية، وهكذا طوال ثلاثـة اشهر، بعدها تشع الارض نضارة وتبتسم البسـاتين خضرة وتتألـق الاوراق ناصعـة الاخضرار، ويلهو الصغار في الاوديـة وحول المياه المتجمعـة، وتكثر الرحـلات والاكلات المشـوية. اعتـدنا على المطـر واحببناه، نخـرج حين يهطل رذاذا نـاعما ونركـض في الحوش، نتبلل ونضحك، نفرح بـالمطر ، يطربنا ، لـه طعم لذيذ يرقص احـاسيسنا، ونراقب غزارته التي تطرب قلـوبنا من خلف النوافذ. والمطر عندنا لا يستمر لاكثر من ساعة ، ومعظم الاحيان يهطل بغزارة غريبـة لا يلبث ان يتوقف. بعـدها تتدحرج الشعـاب والسيول فتمتلىء المساحات، وهكذا في اليوم الذي يليـه. سيتوقف المطر بعد قليل كالعـادة وستكشف السماء عـن شمس بهية متـألقة، يعقبهـا سحاب فمطر فهدوء.

«سيتوقف بعد دقائق»

هكذا قلت لمعن وانا اشعر بـه يرتجف، وهكذا اعتقدت وتمنيت من قلبي انا ايضا. لكن الساعة كانت قد تجاوزت الثانية عشرة، ولم يبق محل مفتـوح لنذهب اليه ، ولا تـوقف المطر. كان يهطـل بشكل غزيـر لم اره عليها من قبـل.كانت المياه تتـدافع على زجاج النـافذة بقوة فلـم نعد نرى ما خلفهـا. وكان صوت سقوط القطـرات حادا مفزعا، «لا تخف ، سيتوقف بعد قليل».

هبت الريح.

«يا الله ، ليس هذا يوما عاديا»

كـانت الـريح تصفـر على النـافذة، تحرك الاشجـار وتصرخ اغصانها فتموء.

«متى سيتوقف؟»

«لا تستعجل»

وشرع في البكاء، قلت له بنبرة حادة

«لا تبك ، لن ينفعنا بكاؤك ، هذا مطر، فقط مطر»

وتمنيت لو انها ظلت تمطر وفقط، الـريح بدأت تلطم بحدة على النافـذة، وبدا الـزجاج يتشقق امـام حدة العـاصفة، سحبـت معن وصعدنا غـرفته، وما ان دخلنا حتى سمعنا صرير اجذاع النخيل المتمايلـة في الحديقـة، تبعهـا صـوت تحطـم الاغصـان وسقـوط الاشجار بدوي صاخب هز الجدران.

«سنغرق»

«لا تخف، لن يصيبنا الا ما كتب الله لنا»

الوسواس في صدري، يلعب بحريـة، يصعد الاشياء ويوترها، وانا احاول العكس:

«سحابة وتزول»،

«دقائق وسيهدأ الكون»

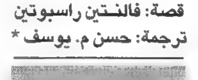
لكن الوجود يزداد عصبية وجموحـا. صوت تحطم الزجاج في الصالة، القـي نظرة من نافـذة الغرفة التي بـدأت في التشقق فأرى منسـوب الماء قد ارتفـع. المياه احـاطت بـالبيت وحـاصرته، المياه المرتفعة اغـرقت الحشـائش والاشجار الصغيرة في حـوش البيت، وسقـط العـريش الذي بناه ابي قبـل ايام ليكون مجلسا للـرجال في ايام الطقس المعتدل. وعلى مقـربة مـن الحوش حيث بيـت جارنـا مسعود، جرفت المياه الغاضبة سيارته الصغيرة وبعض الاثاث.

يتحطم الزجـاج في الغرفة فاسحب معن ونهرول لغـرفة ابينا، يتحطم زجـاجها هي الاخـرى وتتدافع ميـاه الامطار اليها، قـوية هادرة، يتبلـل السجاد والسرير، برد، بـرد عنيف يهزنـا، ارتعش وتصطك اسنـان معن، افـر به الى غرفتـي في السطح، بـابها تحطم وغمرتها المياه، ضـاعت اوراقي وتبللت ملابسي الجديـدة. أهبط به السلالم وانـا متيقن بانها القيـامة، الـوم نفسي. كان يجب ان اصلي بعد ان رحلت الظلمة، كان يجب ان اصلي وقتهـا. اهبط الى الصالة ، المياه الجارفـة أغرقتها، يتحطـم الباب فتتـدافع المياه، ومعـن يبكي ويصرخ وانا اجره خلفـي. «لا تبك»، بكيت انا ايضـا، شملني الفزع من رأسي حتى كاحلي. الخوف، الخوف يسحقني الآن، لم اعد اسمع بكـاء أخي، لم اعـد ارى الاشياء بـوضوح، الميـاه شديـدة البرودة تتدافـع من الاعلى، تتدفق على الصـالة وانا ومعن نقـف على الدرج، أضمه، يختـل الدرج بنا، يصرخ معـن بقوة، نسقط معـا وتنجرف، المياه قـارصة البرودة، احاول التشبث بـه لكيلا يفلت منـي، يجذبه التيـار، وأشده نحـوي، التيـار اقـوى مني ومعـن يبكـي، يصرخ، ويبتعد، يتسرب من بين قبضتي الضاغطـة، اصرخ فيه «تمسك بأي شيء، لا تخف، سينتهي كل شيء بعد قليل» تجرفني المياه وصرخات معن تبتعـد عني وصوت تدافـع المياه الهادرة يحجب عني صـوتهُ رويدا رويـدا «معن، معـن» ولا يجيب. اصطـدم بالطـوب وجذوع الاشجـار، «معن ، معـن» ولا يجيب يصطـدم رأسي بوعـاء غريـب فتسبح دمـائي على جبهتي، «معـن، معن» لكنـه لم يعد يسمعنـي. التيار يجرفني وانا ساخط على الاشياء التي تحدث دون سبب، لماذا كل هذا؟ ما السبب؟ الى أين يأخذنـا هذا التيار القاتل؟ أين نهايته. لو كان كابـوسا لاستيقظت منه ومنـذ زمن، ولما احسست بهذه الآلام القاتلـة. جسدي يصطـدم بالاشيـاء، ينغرس غصـن في خاصرتي، تلتـف خيشة على رأسي، واتـألم، ابتلـع حصـاة، اتقلب، اغطـس في العمق الصلب واصطدم بمكوناته، واطلـع للسطح الغاضب، اترقب النهاية وفمي يمتلىء بالاتربـة، وكأني سمعت صوت معن الصغير، يناديني. «محمد، محمد»، كان صـوته مشوشا، وفي وسط التيار لم أتبين ما اذا كان يبكـي او يصرخ هذه المرة، او ان صوته كـان هادئا رهيفا مثل صوت قطة تموء.

***

رود ولفيو

قصة: فالنتين راسبوتين
ترجمة: حسن م. يوسف *



التقى بها في عربة الترام.. لمست كتفه وعندما فتح عينيه قالت. «هذا موقفك» . كان ذلك هو موقفها ايضا. توقفت عربة الترام، شق طريقه الى الباب ونزل بعدها ، كانت صبية في الخامسة عشرة لا اكثر. خمن هذا من وجهها المستدير عندما التفتت اليه وهي ترمش بعينيها ، متوقعة ان يبدي لها امتنانه ، قال: «شكرا، كان من الممكن ان يفوتني النزول في الموقف». شعر انها تتوقع منه اكثر من ذلك ، اضاف: «كان يوما محموما، وكنت متعبا ، وقد اسديت لي معروفا بإيقاظي، لانني انتظر مكالمة هاتفية في الساعة الثامنة».

بدت راضية ، سارا معا عبر الشارع وهما ينظران جانبيا نحو سيارة تقترب منهما بسرعة، كان الثلج يتساقط ، لاحظ ان مساحات زجاج السيارة كانت تعمل

عندما يسقط ثلج ناعم جدا كالزغب كما لو انهم ينتفون عصافير ثلج نادرة في الاعالي ، لا يرغب المرء في العودة الى بيته، قال في سره وهو يلتفت نحوها: «بعد المكالمة الهاتفية سأخرج مجددا». تساءل عما يمكن ان يقوله لها، لان الصمت بينها غدا محرجا. لم تكن لديه ادنى فكرة عما يجوز قوله لها وعما لا يجوز. كان يفكر بذلك عندما قالت له بوضوح: «أنا أعرفك بالصدفة». قال وقد فوجىء بالامر. صحيح؟ كيف حصل ذلك؟

– أنت تسكن في البناء ١١٢ وأنا أسكن في البناء ١١٤ وقد التقينا قبل أسبوعين في الترام إلا إنك لم تنتبه لي طبعا.

ـ «غريب!».

ـ «ما الغريب في الامر؟ انتم الكبار، لا تعيرون اهتمامكم الا للكبار، أليس كذلك؟»

سارا معا بعض الوقت وهي تنظر امامها مباشرة قالت:

ـ «ومع ذلك ، انت لم تقل لي اسمك، حتى الآن؟»

ـ «هل يفترض بك معرفة اسمي؟»

ـ نعم هل فوجئت بذلك؟ «بعض الناس يعتقدون ، لسبب ما، انك اذا اردت معرفة اسم شخص ما، فلابد ان تكون لديك دوافع خفية».

قال. «طيب ، فهمت اذا كان من الضروري ان تعرفي اسمي فهو رودولف».

ضحكت

ـ «ما المضحك في الامر؟».

ضحكت اكثر ، توقف وحملق فيها متفحصا.

ـ «رودولف!».

دورت شفتيها واستغرقت في الضحك من جديد.

ـ «رودولف! كنت اظن ان مثل هذا الاسم لا يمكن اطلاقه الا على فيل في حديقة الحيوان».

ـ «ماذا؟»

لمست كمه وقالت. «لا تغضب! ولكنه اسم مضحك حقا ، ماذا استطيع ان افعل اذا كان اسمك مضحكا؟!».

شعر بالاستفزاز قال: «انت مجرد فتاة وقحة! كم عمرك؟!»

ـ «ستة عشر عاما».

ـ «وانا ثمانية وعشرون».

ضحكت مجددا وهي تنظر اليه من اسفل . سالها. «وما اسمك انت؟»

ـ «اسمي يو».

جاء العقاب في الحال، فانفجر يضحك وهو يترنح الى الامام والخلف. نظر اليها مجددا ثم انطلق في الضحك. وقفت تنظر حولها ، وعندما هدأ قالت بلهجة استفزازية: «هل تجد اسمي مضحكا؟!

انا لا اوافقك الرأي. «يو اسم مثل غيره من الاسماء».

انحنى نحوها مبتسما.

ـ «انا آسف ، لقد جعلتني اضحك حقا! بهذا ؟نكون قد تعادلنا. صح؟»

هزت رأسها. وصلا الى بنايتها اولا وكانت بنايته هي التالية، وقفت امام المدخل وسألته: «ما هو رقم هاتفك؟» قال: «لست بحاجة لان تعرفيه».

ـ «خائف؟»

ـ «لا ، ليس الامر كذلك».

ـ «انتم الكبار مجرد قطط مذعورة!»

خلعت قفازها مدت له يدها الصغيرة ، كانت باردة وهادئة ، صافحها.

ـ «طيب ، هيا اركضي الى البيت يا يو!»

ضحك مجددا . وقفت امام الباب.

ـ «هل ستعرفني عندما نلتقي في الترام ثانية؟»

ـ «نعم سأعرفك بالتأكيد».

بعد يومين سافر في عمل الى الشمال ولم يعد الا بعد اسبوعين. في المدينة كان شذا الربيع النفاذ قد بات محسوسا ، اذ نفضت المدينة عن نفسها قتامة الشتاء ، وانعدام الرؤية كما ينفض الغبار. وبعد انقشاع السديم الشمالي، بدا كل شيء هنا اكثر اشراقا واكثر ترجيعا للصدى، بما في ذلك عربات الترام.

في البيت ، كان اول ما قالته له زوجته تقريبا هو:

ـ «هناك صبية صغيرة تتصل بك كل يوم».

★ كاتب من سوريا

سألها بتعب ولا مبالاة: «اية صبية؟».

ـ «ومن ايـن لي ان اعلم! اعتقد انك انت مـن يجب ان يعرف ذلك . لقد بدأت تثير اعصابي!»

ابتسم بقلق: «شيء مضحك!»

كان يستحم حينما رن جرس الهاتـف، وقد استطاع عبر الباب ان يسمع زوجته تجيب: «نعم، لقـد عاد. لكنه في الحمام الآن. اتصلي لاحقا من فضلك».

كان يستعـد للنوم عندمـا رن جرس الهاتـف من جديـد، اجاب «نعم؟» سمع صوتا سعيدا عبر سماعـة الهاتف: «مرحبا يارودي! اذن فقد عدت!» قال بلهجة حذرة. «ألو ، من المتكلم؟».

ـ «لم تعرفني يارودي! عيب عليك. هذه انا .. يو!»

استدرك فورا وهو يضحك رغم ارادته. «يو؟.. مرحبا! هل وجدت اسما اكثر ملاءمة لي!»

ـ «نعم .. هل يعجبك؟»

ـ «كانوا ينادونني بهذا الاسم عندما كنت في مثل سنك».

ـ «لا تتظاهر ارجوك!»

ـ أنا لا أتظاهر ماذا تقصدين؟

خيم الصمـت عليهما وكان هو البادىء بكسره: «طيـب، لماذا كنت تتصلين بي يا يو؟»

ـ «رودي ، هل هي زوجتك؟»

ـ «نعم».

ـ «لماذا لم تقل لي انك متزوج؟»

اجابها ساخرا. «سامحيني مـن فضلك! لم اكن اعلم ان هذا الامر يهمك!»

ـ «طبعا يهمني! هل تحبها، او شيء من هذا؟»

اجابها: «اسمعي يا يو، ارجو منك الا تتصلي بي ثانية».

غنت في المرسلة «فقط .. مذ.. عو...ر!» اردفت قائلة: «لكن، لا تسيء فهمي يارودي! اذا كنت تريد ان تستمـر في العيش معها فأهلا وسهلا. انـا لست ضـد هذا. لكنـه لا يصح ، الى حـد ما ، ان تطلـب مني عـدم الاتصال بك. لنفترض انه كان لابد من الاتصال بك لامر هام!»

ـ «امر هام مثل ماذا؟»

اجابـت مظهرة سرعـة بديهتها «طيـب ، مثل مشكلـة في مسائل الرياضيات.. كمسالة الماء الذي يضخ من خزان الى خزان، كما تعلم. في مثل هذه الحالـة يمكنني الاتصال بك، أليس كذلـك؟! ويا رودي لا تكن خائفا منها! نحن اثنان وهي بمفردها!»

سأل: «عمن تتحدثين؟»

ـ «عمن اتحدث! عن زوجتك طبعا!»

ـ «وداعا يايو!»

ـ «هل أنت متعب؟»

ـ «نعم».

ـ «طيب ، اذن صـافح مخلبي واذهب الى الفـراش.. ويارودي.. لا داعي لان تكلمها حتى!»

ضحك «طيب ، لن افعل!»

التفت الى زوجتـه وهو مـايزال يبتسم «كـانت هـذه يو. يـو هو اسمها.. اسم مضحك أليس كذلك؟»

ـ «بالتأكيد». قالت ذلك ثم انتظرت ماذا سيقول.

ـ «لم تستطع حـل مسألـة تتعلق بخـزاني ماء ، انها في الصـف السابع او الثامن.. لا اذكر»

ـ «هل ساعدتها في حل المسألة؟»

اجاب: «لا ، لقـد نسيت كل شيء. ومسـائل خزانات الميـاه معقدة حقا».

***

في الصباح رن جرس الهاتـف ، كان الفجر ينبلج، في الـواقع كان الظلام ما يزال مخيما وكانت المدينة برمتها ماتزال مستغرقة في النوم، رفع رودولف رأسه عن المخدة، ونظـر الى صف الشقق المقابلة، لم تكن هناك اية نافذة مضاءة. عدا اضوية المداخل التي كانت تلمع مثل انابيب الارغن المغلفة بالنيكل، استمـر الهاتف في الرنين، وبينما كان رودولف يمـد يده لالتقـاط السماعـة ، ألقى نظـرة على سـاعـة الحائط، كانـت الخامسة والنصف. قال في السماعة بغضب. «الو!

ـ «اسمع يارودي!..»

انفجر صارخا: «يو! ما هذا التوقيت الجهنمي؟!»

قاطعتـه: «اسمع يـارودي ، لا تغضب! فانـت لا تعرف مـا الذي حدث!»

سألها مهدئا من اهتياجها: «طيب! ما الذي حدث!»

اعلنـت بـرزانـة: «رودي، انـت لم تعـد رودي بعـد الآن. انـت رودولفيو. رودلوف.. يـو! عظيم، أليس كذلك؟ لقد ابتكـرت هذا الاسم منذ قليل. رودولـف زائد يو يساوي رودولفيو! كأنه اسـم ايطالي! هيا قله!»

قال بلهجة يمتزج فيها الغضب باليأس: «رودولفيو!»

ـ «صح! الآن صار لنا نحن الاثنين اسم واحد! نحن كيان واحد لا يتجزأ، مثل روميو وجولييت . انت رودولفيو، وانا رودولفيو!»

قال مستعيدا لهجته العادية: «اسمعي ، في المرة القادمة، هل لك ان تختاري سـاعة مناسبـة اكثر من هذه ، عندما تودين ان تطلقي علي «اسما جديدا».

ـ «الا تـرى ، لم يكن بمقـدوري ان انتظـر اكثر ، هـذا اول شيء ، الشيء الثاني هو ان مـوعد استيقاظك قـد حان ، تذكر يـارودولفيو ، في السابعة والنصف سأكون بانتظارك على محطة الترام».

ـ «لن اركب الترام اليوم».

ـ «ولم لا؟»

ـ «عندي عطلة».

ـ «عطلة ماذا؟»

ـ «عطلة من العمل ، لن اذهب الى الشغل اليوم».

قالت. «وانا! ماذا بشأني؟!»

ـ «لا اعرف ، اذهبي الى المدرسة! هذا كل ما هناك!»

ـ هل زوجتك في عطلة ايضا؟»

ـ «لا ، ليست في عطلة».

ـ «طيب ، اذن فالامر ليس سيئا الى هذا الحد ، تذكر فقط ان اسمنا الآن هو رودولفيو».

ـ «انا في غاية السعادة!»

وضـع سماعة الهاتـف وهـو يشتم دونما حـدة. ذهـب لوضـع

الابريـق على الموقد اذ لم يكـن بمقدوره العـودة الى النوم الآن ، كما ان ثلاث نوافذ في الشقق المقابلة قد اضيئت.

***

عند الظهر قرع الباب ، كان يمسح الارض، ففتح الباب وهو يحمل الخرقة المبللـة بيده ، كان بمقدوره رميهـا في طريقه الى البـاب ، لكنه لم يفعل لسبب ما. كانت يو.

ـ «مرحبا رودولفيو!»

قال وقد فوجيء بها. هاه! هذه انت! ماذا حدث؟»

ـ «اخذت اجازة انا الاخرى».

كان وجهها خاليا من اي اثر لوخز الضمير، كوجه قديس.

قال بشجاعة: «هكذا اذن! تريدين ان تلعبي دور الهاربة من الدراسة! لا بـأس! ما دمـت هنا فـادخلي! سـوف انتهي مـن مسح الارض خـلال لحظة».

تقدمـت وجلست على كـرسي ذي ذراعين بالقـرب من النـافذة، دون ان تخلـع معطفها، واخـذت تراقبـه وهو يـدفع الخرقـة المبللة الى الامـام والخلف على ارض الغرفة. بعد دقيقة قالت معلنة:«رودولفيو اعتقد انك لست سعيدا في حياتك الزوجية».

استقام قائلا: «وما الذي يجعلك تعتقدين ذلك؟».

ـ «من السهل ان يلاحظ المرء ذلك، فانت مثلا لا تستمتع بمسح ارضية الغرفة. والناس السعداء لا يقومون بالعمل كما تقوم انت به!»

اجـابها وهو يبتسـم :«لا تخلطي الامـور، ثم مـن الافضل ان تخلعـي معطفك».

قالت وهي تنظر خارج النافذة :«انا مرعوبة منك!»

ـ «ولماذا؟»

ـ «طيب.. انت رجل .. كما تعلم!»

ضحك: «هكذا الامر اذن! كيف جرؤت على المجيء الى هنا اساسا؟»

ـ «يعني مع ذلك نحن ، في النهاية ، كلانا رودولفيو».

اجاب: «هـاه!انا انسى هـذا دائما. طبعا ، هـذا الامر يرتـب على بعض الالتزامات؟»

استغرقت في الصمت، وبينما كان هو في المطبخ يقرقع بالسطل، جلست هي بهدوء. وعندما عاد وجدها قـد علقت معطفها على ظهر الكرسي وقد بدت على وجهها علائم التفكير والحزن.

قالت: «رودولفيو، لقد بكيت اليوم!»

ـ «وما الذي ابكاك؟»

ـ «اختي الكبرى اقامت الدنيا واقعدتها لانني قررت ان اعطل اليوم»

ـ «اعتقد انها كانت على حق!»

ـ «لا يارودولفيو لم تكن على حق!»

نهضت عن الكرسي ووقفت بجوار النافذة

ـ «الا تـرى انه يجب على المرء ان يفعل ذلـك ولو مرة واحـدة في العمر؟ أنت لا تستطيع ان تتصور مدى سعادتي لانني اتكلم معك».

استغرقت في الصمت مـن جديد. نظر اليها بتمعن. كـان بمقدوره رؤية بـروز نهديها المرتعشين مـن تحت الثـوب، كانـا كعشي عصفـوريـن صغيرين خطـر بباله انهما بعـد سنة سيصبحان مكـورين وجميلين ، شعر بالحزن وهو يفكر بها، من المفترض في مثل هذه السن ان يكون لها فتاهـا الخاص بها، اقترب منها امسكها مـن كتفيها، قال وهـو يبتسم:

«سيكون كل شيء على ما يرام».

ـ «صحيح يارودولفيو»

ـ «صحيح».

قالت :«انا اصدقك!»

كان يهم بالابتعاد عنهـا عندما قالت: «رودولفيو ، لماذا تـزوجت باكرا هكذا؟ سنتان اخريان وكنت تزوجتك انا».

قال: «لا تكوني مستعجلـة هكذا! ذات يوم ستتزوجين شـابا في منتهى اللطف!»

ـ «انا اتمنى ان اتزوجك انت!»

ـ «ستتزوجين ممن هو افضل مني!»

لوت حنكها وقالت دونما اقتناع: «هل تظن انه من الممكن وجود من هو افضل منك؟»

ـ «طبعا ، هناك من هو افضل مني بألف مرة!»

تنهدت باكتئاب: «ولكنه لن يكون انت».

اقترح قائلا: «دعينا نشرب بعض الشاي».

ذهب الى المطبخ ووضع الابريق على الموقـد، نادته: «رودولفيو». عندما عاد وجدها واقفة عند رف الكتب.

ـ «رودولفيـو. نحن اصحاب احلى اسـم. ولا واحد من بين كـل هؤلاء الكتاب لديه اسـم احلى من اسمنا، ربما ما عدا هذا ، سـانت اكزوبري ، اسمه جميل أليس كذلك؟»

اجابها :«نعـم جميل. اذا كنت لم تقرئيـه ، خذيه معك. .دعينـا نتفق. لا مزيد من العطل. اتفقنا؟».

تشرع في ارتداء معطفها، قال وقد تذكر فجأة. ماذا عن الشاي؟»

ارتسمـت على وجههـا ابتسـامـة حزينـة :«رودولفيـو ، اظـن انني سأنصرف! لابأس ، فقـط ، لا تخبر زوجتك انني جئت الى هنـا!! اتفقنا رودولفيو؟»

وعدها قائلا: «طيب».

اثـر انصرافها شعـربالحزن، ثـم امتلأ بشعـور كئيب لم يستطـع ان يحدده، مع ذلك احس بوجوده ، لبس ثيابه وخرج.

***

حل الربيـع فجأة دون سابق انـذار ، وخلال ايام قليلة اصبـح الناس اكثر لطفا وبدت لهم هذه الايام كمرحلـة انتقالية بين التوقع والتحقق ، لان احلامهم الربيعية تنبأت لهم بالحب والسعادة.

في مساء احد تلك الايـام كان رودولف عائدا الى بيته عندمـا استوقفته امرأة متوسطة العمـر، قائلة :«انا ام يو. ارجوك اعـذرني. أليس اسمك رودولفيو؟»

اجابها: «نعم».

ـ «انـا اعرفـك من خلال ابنتـي، لقد بـدات تتكلم عنـك كثيرا في الآونة الاخيرة ، الا انني اود ان...»

لم تكمل الام عبارتها ، فادرك انها تجد صعـوبة في السؤال عما لابد ان تسأل عنـه كأم. قال لها: «ليس هنـاك اي داع للقلق، يو وانا اصـدقاء جيدون، ولن ينجم عن هذا اي سوء».

غمغمت بسرعة واضطراب: «طبعا، طبعا، لكـن يو فتاة طائشة لا تسمع الكلام مطلقـا. فاذا كنت قـادرا ان تؤثر عليها.. انـت ترى انني خـائفة عليها، فهي في عمر لا استطيع معه إلا أن اخاف عليها. قد ترتكب حماقة

ما! وانا قلقة عليها ليس لديها صديقات من بنات صفها.. ولا من اولاد وبنات جيلها عموما».
ـ «هذا شيء غير جيد».
ـ «اعلم ذلك. يبدو لي ان لك بعض التأثير عليها..»
وعدهـا قائلا «طيب، سـوف اكلمها ، بصراحـة، انا اعتقد ان يـو فتاة لطيفة ولا داعي للقلـق بشأنها ، مع ذلك سأكلمهـا ، وسيكون كل شيء على ما يرام».

***

قرر الا يؤجل الامر وان يتصل بها حالا ، خاصة وأن زوجته لم تكن في البيت.
ـ «رودولفيو!»
كان بمقدوره ان يشعر انها كانت في غاية السعادة لسماع صوته.
ـ «انا سعيدة جدا لاتصالك ، لقد كنت ابكي ثانية يارودولفيو!»
اجابها: «يجب الا تبكي كثيرا»
ـ «كنت ابكي على (الامير الصغير)*، لقد شعرت بالحزن عليه ، صحيح انه كان هنا على الارض، أليس كذلك؟»
ـ «اعتقد ذلك».
ـ «انا اعتقد ذلـك ايضا . نحن لم نعلم بوجوده ابدا ـ أليس هذا فظيعا! ولولا اكزوبـري لما علمنا بوجوده على الاطلاق! ان اكـزوبري يستحق هذا الاسم الجميل كاسمنا!»
ـ «صحيح!»
ـ شيء آخر كنـت افكر به ، شيء ، جيد ان الامير الصغير بقـي نفسه ولم يتغير ، فمن المريع ان يتحول واحد مثله الى مخلوق عادي. اذ عندنا الآن اكثر مما ينبغي من الناس العاديين!»
ـ «لست ادري!»
ـ «اما انا فواثقة من ذلك».
ـ هل قرأت (ارض البشر)* ؟
ـ «قرأت مجموعة اعماله كلها. اعتقد ان اكزوبري ، كاتب حكيم جدا بل ان حكمته ولطفه مرعبان بشكل ما. هل تذكر العبد (بارك) الذي اعطوه مالا بعد ان اعتقوه فأنفق المال كله لشراء احذية. لبعض الاولاد الحفاة؟
اجاب: «نعـم ، وهل تـذكرين (بـونافـوس) الذي اعتـاد ان يسطو على العرب وينهبهم، فكانوا يكرهونه ، ويحبونه في نفس الوقت».
ـ «يحبونه ، لان الصحـراء من دونه ستكون عادية جـدا ، اما حضوره فيجعلها خطرة وشاعرية».
قال: «شيء جيد أن تفهمي هذاكله!»
ـ «رودولفيو...»
غرقت في الصمت فاجابها بعد برهة: «نعم ما الامر؟»
ظلت مستغرقة في الصمت فشعر بقلـق غامض. قال. «تعالي الى منزلي ، انا وحدي».

***

تقدمـت نحو الكرسي وهي تنظـر حولها باحتراس.. سـألها: «لماذا انت قلقة هكذا؟»
ـ «هل هي خارج المنزل حقا؟»
ـ «زوجتي؟»
ـ «ومن غيرها»
ـ «نعم هي ليست هنا».
ـ «انها عجوز شكسة!»
ـ «ماذا؟»
ـ «عجوز شكسة! تلك هي!»
ـ «من اين جئت بهذه العبارة؟»
ـ «في اللغـة الروسية العظيمـة كلها لا توجد عبـارة تناسبها اكثـر من هذه».
ـ «يو يجب الا تقولي مثل هذه الاشياء!»
ـ انا رودولفيو ، لايو! في ذلك اليوم اتصلت بك، فردت هي ، هل تعرف ماذا قالت لي؟ قـالت: اذا كنت تتصلين بشأن مسألة خـزانات الماء فمن الافضل ان تتصلي باستاذ الرياضيات! اظن انها قد بدأت تغار!».
ـ «أنا لا أظن ذلك».
ـ رودولفيو ، الست انا افضل منها؟ صحيح انني لم أتشكـل بعد لكن هذا سيحدث».
ابتسم وهز رأسه.
ـ «اذن انت موافق . اظن ان الوقت قد حان كي تطلقها!»
قال بحدة: «كفي عن هذا الهراء! يبدو انني اسمح لك بالتمادي كثيرا!»
ـ «لانك تحبني!»
ـ «لا ، نحن اصدقاء».
جلست صامتـة مقطبة الجبين ، كان واضحا ان هذا لن يـدوم طويلا ، سألته بعد فترة: «ما اسمها؟».
ـ «كلوديا».
ـ «اسم معتبر!»
ثار غضبه: «كفي عن ذلك! ، مفهوم!»
نهضت ، اغمضت عينيها للحظة وقالت فجأة: «رودولفيو ، انا مجنونة، ارجوك سامحني! انا لم اقصد..!»
قاطعها محذرا: «رجاء لا اريد اي بكاء!»
ـ لا ، لن ابكي!»
اقتربت لتقف في مواجهة النافذة، قـالت: «رودولفيو، فلنعقد اتفاقا ، انا لم آت الى بيتك اليوم، ولم اقل شيئا ، اتفقنا؟»
ـ «طيب!»
ـ «اعتبر اني قلت لك وداعا على الهاتف»
خرجت ، بعد خمس دقائق رن جرس الهاتف: «وداعا يارودولفيو».
ـ «وداعا».
انتظر ان تقول شيئا الا انها اغلقت السماعة.

***

مضت فترة طويلة دون ان يراها او ان تتصل به ، فقد غادر المدينة مجددا ولم يعد الا في شهر أيار، بعد ان كان الـربيع قد قام بقلب النظام الشمسي لصالحه. في تلـك الفترة كان غـارقا في العمل لـذا كان يـؤجل الاتصال بها كلما تذكـرها: «سوف أتصل بها غدا او بعـد غد» لكنه لم يتصل بها ابدا.
واخيرا التقى بها صدفة في احدى عربات الترام ، رآها هو اولا فبدأ يشق طريقه نحوها بنفـاد صبر خشية ان تنزل من الترام قبل ان يصل اليها. لانه ان فعلـت، لن تكون لديـه الشجاعة للقفز في اثـرها، لكنها لم تنزل، فـوجيء بنفسه عنـدما اكتشف كـم كان سعيدا لعـدم نزولها ،

وربما كان ذلك اكثر مما كان سيشعر به، لو انه كان ينظر الى ما بينهما على انه مجرد صداقة. قال وهو يلمس كتفها: «مرحبا يايو» استدارت مجفلة، وعندما رأته بدت سعيدة ومرتبكة، ثم هزت رأسها مصححة نداءه.

ـ اسمي رودولفيو، لا يو! تماما كما من قبل. نحن ما نزال اصدقاء أليس كذلك؟»

ـ طبعا يا رودولفيو!»

ـ هل سافرت؟»

ـ «نعم».

ـ «اتصلت بك مرة لكنك لم تكن موجودا».

ـ «رجعت منذ حوالي اسبوع».

كان الترام مزدحما، وكان الناس يدفعونهما بالمناكب بشكل مستمر لذا كان عليهما ان يقفا متقاربين تماما، كان رأسها يلامس ذقنه، وعندما كانت ترفع رأسها لتكلمه ويحني رأسه ليستمع اليها كان عليه ان ينظر الى البعيد، لانهما كانا متقاربين بشكل محرج.

سألته «رودولفيو، هل لي ان ابوح لك بشيء؟»

ـ «تفضلي».

رفعت رأسها فاصبح وجهها قريبا من وجهه لدرجة تمنى معها ان يطبق عينيه.

ـ كنت وحيدة جدا من دونك يارودولفيو».

ـ قال: «يا لك من فتاة بلهاء!»

تنهدت: «اعرف، ولكنني لا اشتاق لرفقة الاولاد! ولا ارى فيهم اي نفع لي في هذه الدنيا»

توقف الترام ونزلا.

ـ «هل انت متلهف للعودة الى كلوديا؟»

ـ «لا، تعالي نتمشى».

انعطفا باتجاه النهر، حيث توجد قطعة ارض بائرة، كانت الارض خالية من الممرات فاضطرا للقفز فوق بقع العشب واكوام الدبش، امسكها من يدها ليساعدها في السير، كانت صامتة على غير عادتها، لكنه شعر انها ممتلئة بعاطفة قوية جارفة، لا يمكن السيطرة عليها.

اقتربا من ضفة النهر، كانا ما يزالان متماسكين بالايدي.. نظرت الى النهر، ثم الى المدى الممتد خلفه، ثم نظرت الى النهر مجددا، ثم قالت غير قادرة على كبح نفسها: «لم يسبق ان قبلني احد. «توقف وقبلها من خدها».

ـ «لا اقصد من الشفتين»

أرغم نفسه على ان يقول لها وهو يتألم: «القبلة من الشفتين لا تكون الا بين الاشخاص الحميمين جدا».

حملقت فيه فشعر بالرعب، وفي اللحظة التالية ادرك ـ لم يشعر، بل ادرك ـ انها قد صفعته صفعة حقيقية على وجهه، ثم اندفعت عائدة عبر قطعة الارض البور المبقعة بالعشب، بينما وقف هو غير قادر على استجماع شجاعته لمناداتها او اللحاق بها، وقد ظل واقفا هكذا لوقت طويل..

***

ليلة السبت، وفي ساعة مبكرة من صباح الاحد اتصلت أمها به هاتفيا، قالت متلعثمة وبصوت مرتجف. «سامحني ارجوك لاني أخرجتك من الفراش...»

أجاب: «ماذا جرى؟!»

ـ «يو لم تعد الليلة الى المنزل!»

كان يتوجب عليه قول شيء ما، لكنه التزم الصمت.

ـ «نكاد نفقد عقولنا، ونحن لا نعرف ماذا يجب ان نفعل! ولا من اين يمكن ان نبدأ.. هذه اول مرة...»

اخيرا قال: «اولا هدئي نفسك، ربما امضت الليلة عند احدى رفيقاتها. ان لم ترجع خلال ساعتين سنبدأ البحث، لكن ارجو منك ان تهدئي نفسك! سأتصل بعد ساعتين».

وضع السماعة، وبعد ان فكر مليا قال مخاطبا نفسه: انت ايضا عليك ان تهدأ! ربما امضت الليلة عند احدى رفيقاتها. «لكنه اكتشف ان الهدوء بعيد المنال. بالعكس، لقد بدأ يشعر برعشة في اعصابه، ولكي يوقفها ذهب الى غرفة المستودع وهو يصفر، وبدأ ينقب بين كتبه الدراسية عن كتاب الجبر. وقد تبين له ان ذلك وسيلة ناجعة للالهاء.

كان الهاتف ما يزال صامتا. اغلق رودولف باب المطبخ خلفه، ثم بدأ يقلب صفحات الكتاب. تلك هي المسألة: «إذا ضخخنا الماء من خزان الى آخر لمدة ساعتين..» «رن جرس الهاتف. قالت ام يو: «لقد عادت...» وعندما لم تستطع تمالك نفسها انخرطت في البكاء. وقف يصغي: «ارجو منك ان تأتي الى بيتنا» بكت لبعض الوقت ايضا ثم اضافت: «لقد حدث لها شيء ما!»

***

دخل دون استئذان، وبعد ان خلع معطف المطر، قادته ام يو الى غرفتها، كانت جالسة على السرير، جامعة ساقيها تحتها، وهي تحدق عبر النافذة. ناداها «رودولفيو».

اجابته ووجهها يمور بالقرف. «يكفي! انت لست رودولفيو! انت مجرد رودولف! مجرد رودولف عادي جدا! رودولف. هل تفهم؟!

كانت الضربة قاسية جدا لدرجة انها بدأت تؤلمه في كل مكان من جسده، مع ذلك ارغم نفسه على البقاء، تقدم، واتكأ على افريز النافذة، كانت ما تزال تلوب الى الامام والخلف، محدقة خلفه في فراغ النافذة، ونوابض السرير تحزق تحتها بنعومة.

قال بلهجة مصالحة: «طيب.. قولي لي اين كنت؟!»

قالت بضجر دون ان تلتفت اليه. «اذهب الى الجحيم!»

هز رأسه، تناول معطفه عن المشجب، ودون ان يجيب على عيني ام يو المتسائلتين بصمت، هبط الدرج، وذهب مباشرة الى الجحيم!»

كان يوم الاحد قد بدأ لتوه، وكان عدد الناس في الشارع قليلا، اجتاز بقعة الارض البور، وانحدر باتجاه النهر، وفجأة سأل نفسه: «ترى الى اين يمكن ان اذهب».

***

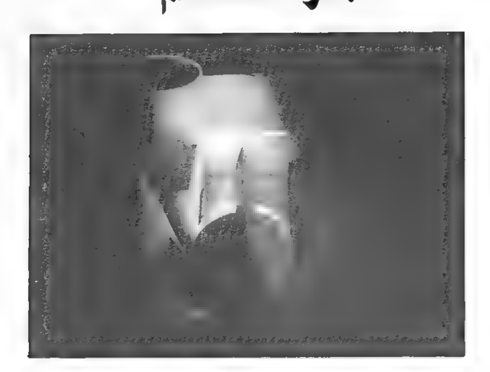
الكاتب: فالنتين راسبوتين، كاتب سيبيري من مواليد ١٩٣٧ اشتهر بعد صدور روايته (نقود لماريا) ١٩٦٧. وهذه القصة من مجموعة له بعنوان (حياة وحب).

المترجم: حسن م. يوسف، كاتب سوري من مواليد ١٩٤٨، يكتب القصة والسيناريو ويعمل في الصحافة الثقافية السورية.

* * *



المـــوت للعـــلم



مراجعة نقدية لكتــاب جـون هورغـان (نهاية العلم)

تقديــم وترجمــة : عبدالســلام نعمــان *

كتاب المؤلف جون هورغان الأكثر رواجا (نهاية العلـم) يثير جنـون البـاحثين

لقـد بدأ العـد التنازلي، فـالقـرن العشرون يقترب من نهايتـه والتنبؤات بيوم القيامة تباع اليـوم أكثر من أي وقت مضى وأكثر من كل شيء آخـر والعديد من المتنبئين العجائز قـد أصبحوا سمانا وأغنياء ولـذلك فـالأمر يستحـق عناء المحـاولة ومـن المساهمات الأخيرة في هذا المجال كتـاب عن «مواجهة حدود المعـرفة في غروب عصر العلـم» كما يقول العنـوان الفـرعي لكتـاب "The End of Science" (نهاية العلـم) ، بترجمة تقريبية الى العـربية: "Facing the limits of knowledge in the Twilight of the Scientific Age" والمؤلف هو الصـحفي الأمريكي المتخصص في مجال العلوم جون هـورغـان John Horgan الذي يـؤكد باننـا قد حللنـا معظم وأعظـم ألغـاز الطبيعـة وما تبقـى منهـا سيبقـى ألغـازا وأسرارا تستعصي على مداركنا وسنبقى عاجزين عن حلها الى الأبد، وهو في هذا الادعاء لا ينسى أن يدعم رأيه بالجرعة المناسبة من السوداوية المنتشرة والسائدة على أغلب الجبهـات الفكرية والثقافيـة في نهاية هذا القرن.

يذهـب هورغان الى أن العلم ربما يكـون قد نجح وذلـك طبعا بمساعـدة صيغة ريـاضية تتضمن الكيفيـة التي تتعـاون بها كل القوى في الكون وكذلك بمساعـدة نظرية الانفجار العظيم في نشوء الكون وكيف أن الأرض قـد ولدت من غيمة في الفضـاء واكتشاف لولب DNA وآليات التطور..قد نجح في الكشف عن مقاصد الاله في الكون، وكل مـا يتبقى للعلم هو بعض المراجعـة التي سينشغل بها الباحثون في المستقبل، وبتعبير آخر فإن العلـم قد انتهى وقد سقط ضحية نجاحاته نفسها.

لقـد سنحت لهورغـان بـوصفه محررا في مجلـة Scientific

★ كاتب من سوريا يقيم في السويد.
اللوحة للفنان اسماعيل شوقي – مصر

American (الامريكـي العلمي) خلال سنـوات عديدة الفـرصة في التقاء وإجـراء الحوار مع أكثـر من أربعين مـن أشهر البـاحثين في العـالم ومنهم عـالم الكونيـات الكوزمـولـوجي ستيفـن هوكنـغ Stephen Howking وعالم الأحيـاء ستيفن جـي غولـد Stephen Jay Gould والفيـزيائي مـوراي غيلمان Murray Gell - Mann والباحـث المتخصص بـالدماغ فـرانسيس كـريك Francis Crick والفلاسفـة كارل بـوبر Karl Popper وتومـاس كون Thomas Kuhn وبـول فيرابنـد Paul feyrabend . والحقيقـة أنها لقـاءات ممتعة وآسرة مـع أشخاص ممتعين عـن هؤلاء الـرجال (الـلافت للانتباه هـو أنهم كلهم رجال باستثناء عالمة الأحيـاء لين مارغليس Lynn Margulis.)

كان هـورغان في البداية يفكـر بجمع اللقاءات في كتـاب ولكنه وللأسف فكر بأن يقدم ويعرض فكرته الخاصة عن نهاية العلم في الكتاب، وقد كانت الفكرة بالتأكيـد ومن وجهة نظر تجارية براقة، فالكتاب قد أثار غضب واستياء الكثيرين وبذلك فقد اكتسب شهرة كبيرة ودفـع الكثير من مـراجعي الكتـب وحتـى من البـاحثين الى الكتابة عنه، أي بالتأكيد ما تحتاجه الصفقة لتكون رابحة.

وتكمن المشكلة في أنه لا أحد تقريبا مـن الذين قابلهم هورغان يشـاركه رأيـه المتشائم في الموت الـداني للعلم ولـذلك يجد نفسـه مضطرا وبطـرق مختلفة الى انتزاع وتلفيـق الأدلة حيـث لا وجود لأدلة على الاطلاق.

أحيانا ينفذ هورغان انقلابه على نحو بارع ولكنه أحيانا أخرى يفعل ذلك بطريقة باعثة على الاستفـزاز وبذلك يفقد الثقة وبخاصة حين يكتشف القاريء المتمعـن الصورة المتحيزة للكاتـب في رسمه لضحايـاه من الذيـن يقابلهم ودوافعهم، يتهـم هورغان الـذين لا يوافقونه ولا يرون رأيه حول معزوفـة يوم القيامة ـ وهم الأغلبية ـــ بـأن آراءهم مبنيـة على الـرغبـة وليس الحقيقـة، فحين يقـول شومسكي أنه يوجد الكثير في الفيزيـاء والكيمياء والبيولوجيا (علم الأحياء) ممـا ينتظر القيـام به، يفسر هـورغان سبـب هذا الـرأي «القاصر» بأن شومسكي يعشق ـ كمشاركيه في الرأي ـ العلم كثيرا الى حـد أنه لا يمكنـه أن يرى الحقيقـة بوضـوح وجرأة، وينـادي هورغان «سيداتي سادتي! مهما كان شعوركم بالحزن كبيرا فإننا قد تركنا كل الاكتشافات العظيمة خلفنا».

البقية هـي حكاية أو كما يسميها هـورغان علم سـاحـر ومثل هذا العلـم لا يمكن أبـدا أن يصبح صحيحـا وهو أقـرب الى الشبه بالفن والأدب والفلسفـة ، وفي قلب هذا العلم السـاحـر يقع السؤال وليس الجواب والباحثون الذين لا يوافقون على أن الجواب موجود ، وبدلا مـن ذلك يتمردون على الـوضـع الـراهن Status quo إنما يخدعون أنفسهم وحسب.

وهنا يـرتكب هورغـان خطأه الأساسي فـأعظم طاقـة محفزة ومسيرة للعلم كـانت دائما السـؤال، التشكيك المستمـر بالـوضـع الراهن وليس في تحقيق المساومات. إن ما يدفع بالعلم الى الامام هو طابعه المؤقت بالاضافة الى ما في بنيته الداخلية من موقف شكوكي من كل الحقائق

بالاضـافة الى أن النظرة العلمية هـي أيضا نظرة رجـل العلم للطبيعة والعـالم، ولذلك فـإن البنى الفكرية للعلـم تتأثر بكـل من روح العصر وقيم العالم نفسه الخاصة به.

بيد أن هورغان لا يدع مثل هذه الأفكار الخاصة بفترة ما بعد الحداثة Postmodernism تغـريـه فالعلـم يجد الحقيقـة والتـي أساسهـا يستند الى الحقائق الموضوعيـة وأما البقية فـلا تستحق تسميـة العلم مهما كـانت الفعـالية الانسـانية جـديرة بـالاحترام ومشهورة.

في الوقت نفسه يقع هورغـان في الفخ الذي نصبه بنفسه حين يصرح بدوافع ذاتية وشخصية لشكوكية باحثين يصارعون التيار . لماذا يتحدى ستيفن جـي غولد بعناد تعاليم دارويـن؟ طبعا عند هورغان الخبر اليقين من خلال تحريـر علم الأحياء الارتقائي من داروين يـأمل غـولد في أن ينفـخ الروح في هـذا الحقل مـن البحث الدارويني والـذي من ناحية أخـرى قد وصل نهايته، ويـوجد مع غولـد رفقة طيبـة: مثل الفيـزيائيين جـون ويلر John Wheeler وفريمان ديسـون Freeman Dyson ودافيد بـوم David Bohm والكوزمولوجيين (عـالم الكونيات) دافيد شرام David Schramm وأندري ليندـ Andrie Linde وعـالم الاحياء الاجتماعـي ادوارد ويلسون Edward Wilson بالاضافة الى مـارفن مينسكي Marvin Minsky وآخرين ممـن يحولون مناطق أبحاثهم المشبعـة موتا الى علوم ساخرة لا تموت أبدا من خلال خداعهم لأنفسهم وللناس.

وهورغان يعرف بالطبع حق المعرفـة بأننا لا نملك أية أجوبة على العديد من أسئلتنا . كيف ظهرت الحياة على الأرض؟ هل توجد حياة في أماكن أخرى في الفضاء الكوني؟ هـل يوجد أكثر من كون؟ أيهما يتحكم في سلوك الانسان، الوراثـة أم البيئة؟كيف يعمل دماغ الانسان؟ هل سيمكننا يوما ما اختراع آلات تفكر؟ ومن ثم السؤال الأهـم من بين كـل الأسئلـة، لماذا يـوجد اجمالا (شيء) بـدلا مـن (لاشيء)؟

يعرف هـورغان حـق المعرفـة بأننـا لو حللنـا أيا مـن هذه الالغاز فـإن نظرتنـا الى أنفسنا والى الكـون المحيط بنـا ستتغير بشكل مثير ومع ذلك فهو يـرفض فكرة أن يكون العلم لا نهائي فكرة أننا لن نصل أبدا الى الـدرجة الأخيرة من السلم الذي يقود الى مملكة المعرفة. وهورغان في الحقيقة أفلاطوني حقيقي يؤمن بأن الجواب يوجـد مطمورا في الواقع في انتظـار أن يكشف مرة والى الأبد ، أي الآن.

يكفي أن يلقي المرء بنظـرة من النافذة ليفهـم أن هناك عددا لا حصر له مـن أشكال النظـرة الى العالم، وهنـاك في الخـارج لايزال يوجد الكثير مما لم نفهمه بعد، علما بأنه إن لم نعرف ما الذي نحن بصدد البحث عنه فلن يمكننا إيجاده.

يـؤكد بعـض البـاحثين في الآونـة الأخيرة بأن فهما جـديـدا للفوضـى وللأنظمة المدارة ذاتيا والمعقـدة سوف يوضـح التنوع البيولوجي وأصل الحياة والنماذج المعقـدة التي نجدها في الطبيعة يوجد مـركز مثل هذا النـوع من البحث اليوم في معهـد (سانتا في) Santa Fé Institute في الولايات المتحدة حيـث يعاد صنع نماذج الطبيعة المعقدة في الكومبيوترات. تعتقد مجموعة (سانتا في) أنها في الطريق الصحيـح لرؤية كيف ظهـر عالمنا المعقد في الكمبيـوتر من

خلال الالتقاء المستمر للنظام والبساطة مع اللانظام والفوضى.

يقول هورغان أن البحث في الكمبيوتر لا علاقة له بالواقع، والحقيقة أن البحث في المعقد هو موضوع كراهيته الخاص وهو يصف بأسلوب ساخر اجتماعا لباحثي (سانتا في) تسود فيه الفوضى ويتحدث الباحثون معا دون أن ينصت أحدهم للآخر، ويصور العديد منهم بوصفهم شخصيات غير جدية لا بل وبمنتهى الصراحة متكهنة . حالمو الكومبيوتر في (سانتا في) يعتقدون أن نماذجهم من الحياة على الأرض كافية بوصفها موضوعا للبحث العلمي في وضع نملك فيه كوكبا حيا واحدا فقط وهو مكشوف لأنظارنا وبحثنا. يقول باحثو (سانتا في) في أنفسهم أن المناقشات الحية هي علامة حيوية حقل البحث وما نقد هورغان الا دليل على النوايا السيئة. والتأكيد على ما يقوله هؤلاء الباحثون يجده القارىء في القسم المتعلق بمدير معهد (سانتا في) موراي غيل ـ مان Murray Gel- Mann والذي يعتبر من أكبر العقول في مجال البحث العلمي في العالم بحسب هورغان نفسه الذي يذهب الى أن غيل ـ مان لا يؤمن ولو للحظة واحدة بأن زملاءه سيتوصلون يوما ما الى فهم عميق عن الطبيعة من خلال بحثهم في الأنظمة المعقدة ، ويدعي هورغان أن غيل ـ مان يبقى بالقرب من معهد (سانتا في) بسبب الأمن فقط (فهو مطمئن على مركزه وراتبه) وثمة سبب آخر أيضا وفحواه الخيلاء المحضة، ففي حال إثمار مشروع النماذج المعقدة ـ بعكس التوقعات ـ فإن هالة المجد ستكلل جبين غيل ـ مان أيضا.

أنى لهورغان أن يعرف ذلك؟ وكيف سيبرهن على فكرته عن نهاية العلم؟ أليست هي (الفكرة) أيضا مثالا على هذا النوع من الادعاءات الساخرة التي يدينها هو نفسه؟

تعتبر نهاية هذا القرن بالنسبة للباحثين زمنا كئيبا مثلما كان الأمر عليه قبل مائة عام، فالكثيرون يديرون ظهورهم للعلم ويبحثون عن النعيم من خلال معايشات وتعاليم شبه صوفية. تتضاءل الخطط ويتم التشكيك بالبحث الأساسي ويزعم البعض بأن على العلم أن يكون ذا نزعة اجتماعية. لربما يستطيع (العلم) أن ينقذنا من الأمراض والكوارث البيئية والانفجار السكاني ونقص المياه على الأرض ولكن في الوقت الذي تكون الآمال فيه عالية يخبرنا التاريخ بأن كل حل جديد للمشكلات يحمل معه مشكلات وخيبات جديدة والنتيجة هي مناقشات مخيبة ومحبطة واليوم يمكن للتأكيد على نهاية العلم أن يصبح نبوءة في ذاته.

هذه المقالة هي لجون كاستي الرياضي والكاتب والباحث لدى معهد (سانتا في) في الولايات المتحدة وهي مقالة ليست بالسهلة ولكن ذلك لا يدعو الى اليأس فاستنتاجات جون كاستي ليست عسيرة على الفهم ولكن فيها الكثير من الإثارة والاستفزاز، فهو يرى بأننا بعيدون جدا عن تخوم العلم، وعنده لا يوجد سؤال عن عالمنا الحقيقي ولن يكون في مقدور العلم الإجابة عليه.

* * * *

يحيا العلم

جون كاستي

لا يزال العديد من الأجوبة تنتظر أسئلتها

إن نظرة واحدة لرياضيات عصرنا هذا هي الى حد ما تجربة محبطة بالنسبة للذين يعتقدون أن العلم بمقدوره حل كل المشكلات ولا يعرف حدودا. إن أحد أهم اكتشافات قرننا هذا هو تحديدا وجود قضايا رياضية لا يمكن الاجابة عليها في إطار منظومة المنطق الرياضي. قدرتنا على التوصل الى معارف منطقية ورياضية هي بتعبير آخر محدودة. هل نحن محدودون على النحو نفسه في مجال النشاط اليومي؟ هل سيمكننا يوما ما أن نفهم تماما على سبيل المثال حركة معدلات البورصة أو ضغوطات حركة المرور أو الاقتصاد الوطني أو أصل الحياة من خلال تطبيق حجة علمية دقيقة؟ أو هل تبرز أسئلة تقع منطقيا وليس فقط عمليا خارج نطاق العلم؟

تبرز أهمية السؤال حين نرى الكثير من الناس يتهربون من التحليل العقلاني ليلتجئوا الى الأديان الأصولية أو الى السياسيين الديماغوجيين أو الى الخالص من السحرة والمنجمين.

تستوجب الاجابة على سؤال ما علميا أن نتبع مناهج وقوانين موضوعة ومحددة ومن ثم نشحذ سكين المنطق آملين في الحصول على الاجابة بوصفها نتاج ومحصلة المناهج ومنظومات القوانين.

ولكن كيف تصبح الأجوبة سهلة المنال وصحيحة؟ يعتمد ذلك طبعا على القوانين والمناهج وأحد الأمثلة على ذلك مسألة «كيف ينظم بائع جوال درب جولته إذا أراد زيارة عدد معين من المناطق بأقصر طريق ممكن» تزداد الصعوبة أسيا (دليليا) بازدياد عدد الجولات وحين تصل الى مائة منطقة سيستغرق حساب أقصر طريق للجولة وبمساعدة أسرع كمبيوتر في العالم عدة مليارات من السنين .

مثل هذه الحسابات ممكنة نظريا فلا يجوز للمرء أن ينخدع بالأرقام الضخمة فرغم كل شيء تملك هذه الأرقام حدا أقصى ومع ذلك فإنه توجد في الرياضيات مسائل غير قابلة إطلاقا. في سنة ١٩٣١ برهن الرياضي النمساوي كورت غويدل Kurt Godel بوساطة نظريته في (النقص) على أننا في الأنظمة الرياضية نستطيع صياغة افتراضات (قضايا) لا يمكن أبدا البرهنة عليها حتى ولو كان كل واحد منا يعرف أنها صحيحة. بعد عدة سنوات برهن الانجليزي آلان م. تورينغ Alan M Turing على وجود ما يقابل هذا النقص في قدرة الكمبيوتر على معالجة المعطيات.

هل توجد مثل هذه الظواهر في عالمنا اليومي؟ هل توجد في الطبيعة مسائل لن يمكننا أبدا الاجابة عليها بوساطة مناهج علمية؟ ما أعنيه هو أنه في هذه الحالة يجب أن تكون الطبيعة لا متساوقة وناقصة وأنا أؤكد أن الطبيعة ليست بهذه ولا بتلك.

يعني التساوق والتناغم بين النظرية والواقع في اللغة اليومية أن الواقع لا يحمل أية مفارقات فالماء لا يجري نحو الأعلى وجسيم ما لا يستطيع التحرك يمنة ويسرة في الوقت نفسه. حين نواجه مرة من المرات مع ما يبدو أنه مفارقة من أمثال هذه المفارقات ـ

على سبيل المثال الاشعاعات النفاثة الكونية التي يعتقد أنها تتحرك بسرعة أكبر من سرعة الضوء ـ فإن الأبحاث المستمرة قد وجدت دائما توضيحات تلغي المفارقة (سرعة الأشعة النفاثة هي انخداع بصري).

ربما يعترض بعض المحللين بأن الظاهرة الملغزة لنظرية الكم[١] الحديثة تعارض الرأي القائل بأن الطبيعة متساوقة وكاملة فعلى سبيل المثال يمكن للضوء في عالم ميكانيكا الكم أن يتصرف كما لو أنه كان تيارا من جسيمات وحركة موجية وبوصفه جسيما يتواجد في مكانين في ان واحد. ولكن مفارقات عالم الكم تبرز لأننا نعاند في تصورنا للأشياء موضوع الكم كما لو أنها كانت أشياء كلاسيكية في عالمنا اليومي وما زلنا غير قادرين أو لم ننجح في رسم خصائصها الحقيقية بتفصيل.

تعني عبارة الطبيعة متكاملة بكل بساطة أن لكل حادث سببا. لا يظهر الكون ارتجالا من الفراغ وحوادث السيارات لا تحدث من غير سبب على الاطلاق. يوجد دائما سبب ونتيجة. تملك الحوادث أسبابا يمكن تتبعها بالرغم من أن الشكل الذي تكون سلسلة الأسباب عليه يكون أحيانا جد غير واضح.

يمكننا في عالم الواقع مراقبة وضع كوكب بشكل مباشر أو بوساطة آلة، وكيف أن سلسلة منتظمة من مواد كيميائية في بياض البيضة تبني بسرعة خاطفة للابصار بروتينا غنيا متراصا ينبض بالفن أو نستطيع ملاحظة التحولات في سوق الأسهم المالية. إذا أردنا أن نصنع رياضيات من ملاحظاتنا ومراقبتنا كي نفهم كيف تعمل فإننا سنصطدم بالمصاعب فما نراقبه يجب أن يقاس ويُكسى برداء رياضي ولكن القياسات لا يمكن أبدا أن تصبح دقيقة وفي الرياضيات تعامل مثل هذا النوع من المراقبات الجديرة بالملاحظة بوصفها رموزا رياضية يشترط لها أن تدخل في نوع من علاقة مستمرة في المكان والزمان. يتم التعبير عادة عن الموقع والسرعة باعداد صحيحة سواء كانت حقيقية أو مركبة وهي عبارة عن منظومة تحتوي عددا محددا من العناصر. يتم تمثيل اضطراب الحقيقة عادة بعدد جزائي يقوم بهذه الوظيفة.

ولكن اذا كان المنهج الرياضي سيعطي إجابة صحيحة على السؤال فهل يجب أن تكون النسخة الرياضية إعادة سرد أمينة لمشكلة العالم الحقيقي؟ كيف نعرف أن للنماذج الرياضية إجمالا علاقة بالمنظومات الطبيعية؟ هذه قضية فلسفية معروفة جيدا بالمقارنة مع ما علمنا تورينغ وغوديل إياه عن نقص الكمبيوترات والرياضيات. لو حاولنا على سبيل المثال بمساعدة الحسابات الرياضية الاجابة على السؤال حول ما إذا كانت منظومتنا الشمسية مستقرة أم لا فسنحصل على الجواب بأنها يحتمل جدا أن تكون غير مستقرة بالرغم من أن خبرتنا التي هي بالضرورة محدودة تقول شيئا آخر.

بيد أنه توجد طرق أخرى للاستقصاء عما إذا كان ممكنا لسؤال ما الحصول على اجابة منطقية بوساطة مناهج علمية ولكن حينها لا يجوز لنا أن نطبق آلية الرياضيات المنطقية كي نجيب على سبيل المثال على السؤال ما إذا كانت منظومتنا الشمسية ستكون مستقرة. إن أردنا الاجابة على هذا السؤال بطريقة أخرى فعلينا من جهة أخرى حل مهمة إيجاد منطق سوي في العالم الفيزيائي على شاكلة ما هو موجود في العالم الرياضي.

يعتبر مفهوم السبب والنتيجة في هذا المجال أداة مناسبة. يمكن اعتبار الاجابة علميا على سؤال ما ممكنة مبدئيا إذا استطاع المرء أن يثبت سلسلة من الأسباب تشكل حلقتها الأخيرة الاجابة على السؤال. يعني هذا الشكل من المحاججة بالطريقة الاستنتاجية أن المرء واستنادا الى قوانين معطاة يبدأ في العمل من نقاط انطلاق عامة ليصل الى نتائج محددة وأحد الأمثلة المعيارية على ذلك : «كل إنسان فان، سقراط إنسان. إذن سقراط فان.» هنا لا يشترط أية رياضيات وإنما لغتنا اليومية العادية فقط.

ولكن الاستنتاج (الاستدلال) ليس المنهج الوحيد الذي نملكه في الاستخدام في المناظرات المنطقية فهناك على سبيل المثال الاستقراء أيضا حيث ينطلق الجدل من جزئيات خاصة وينتهي بنتائج عامة، فنحن نستطيع بالطبع استخلاص نتائج تدوم طويلا وغالبا ما تكون أكيدة من سلسلة من المشاهدات التي تكشف عن علاقات عامة دون أن تصنع رياضيات سواء من المشاهدات أو من النتائج.

إذا كان علينا أن نستخدم النماذج الرياضية لتمنحنا معارف جديدة فيجب أن نمزج العالم الرياضي مع مشاهداتنا في العالم الحقيقي. إذا قيدنا في نماذجنا الرياضة الشكلية[٢] الرياضة بحيث تدور حول مسائل لا تواجه بظاهرة الشك لدى غوديل وتورينغ، وجمعناها (النماذج) مع مناهج منطقية أخرى في الجدل فلن يبقى حينها من حيث المبدأ أي سؤال عن العالم الذي نعيش فيه لا يمكن الاجابة عليه بمساعدة الرياضيات.

أضف الى ذلك أن الدراسات في حواس الانسان يمكن أن تثبت وجود طرق أخرى لتجاوز حدود المنطق الرياضي. تنفذ أدمغتنا الاستنتاجات ـ استنادا الى احدى وجهات النظر ـ خطوة خطوة على النحو المنطقي نفسه الذي يوجد لدى الكمبيوترات ولكن يؤكد باحثون من أمثال الانجليزي روجر بنروز Roger Penrose على أن طريقة الدماغ في التعامل مع المعلومات لا تنطلق من قواعد معروفة في الوقت الراهن.

لقد اقترح بنروز مع العديد من الآخرين الاحتمال بأن الابداع الانساني ـ في العلوم الطبيعية والرياضيات كما في الفن ـ يستند الى آليات ومنظومات لا تزال غير معروفة ولكن ربما الى ظواهر خاصة بميكانيكا الكم. لو أستطعنا كشف النقاب عن هذه الآليات وبالتالي دمجناها بالمنهج العلمي فيمكننا أن نأمل في حل مسائل ومشكلات تبدو لنا اليوم متعذرة.

ملاحظة. التقى جون كاستي John Casti وجون هورغان John Horgan في حلقة بحث علمية في المدينة التي أعيش فيها Uppsala تحت عنوان (أحلام وعلم وكذب) في ١٩٩٦/١٢/٩.

الهوامش

١ نظرية تقول بان عملية ابتعاث أو امتصاص الطاقة من قبل الذرات أو الجزيئات لا تتم على نحو متواصل ولكن على مراحل ، كل منها كناية عن ابتعاث أو امتصاص مقدار من الطاقة يدعى (الكم).

٢ – Formalism التمسك الشديد بالاشكال الخارجية في علم من العلوم أو غيره

* * *

مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي



ثمة قلاع ومراصد، وجنات نخل ومساجد. تحت جبال دونها جبال، هكذا! ما لا نهاية، الى أن يبتدىء الرمل لعبة اللانهاية أيضا ، هناك عند تخوم الربع الخالي آن نرى العروق مائجة كالبحر. هذه البلاد ، بلاد المحاربين والفلاحين، بلاد البحارة والصيادين، وصانعي الفخار ، والمناجل، بلاد الفقه المختلف، هذه البلاد لها في ثقافة العرب المنتخبة مكانة سؤالها الذي استغرق صخور المكان وقلاعه في مشرق الأمة ، حتى القرى السبع المقدسة في مغرب الأمة.

ونحن الآتين الى هنا ، تلبية لدعوة ، وتشبثا بتاريخ نريد ألا ينقطع ، أقول لنا ماذا نريد؟

وأقول لكم، يا من أرسلتم إلينا رسالة الوشيج: ماذا تريدون؟ لن يكون في الجواب اختلاف أصم مادام السؤال واضحا.

ثمة في إرادة مشتركة، رغبة مشتركة في إعلاء الشأن الثقافي، بتجلياته المتعددة ، إبداعا وإبداء.

وثمة الحاح على هوية يتهددها ما يتهددها.

ثمة الحاح على لغة لا نريدها عجماء.

وعلى سيادة أرض هي معراجنا الوحيد الى السماء وهكذا نبدأ السبل: خطوة أولى ، مهرجانا أول للشعر يتلوه ثان للشعر، فثالث للشعر ونقده.. الى أن تكون الخطى واثقة متصاعدة كالطريق الى القمة .

سعدي يوسف

بهذه الأمنية ، بهذا الدعاء الصادق ، ختم مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي أيامه الخمسة، أيام النشيد والنشيج، الأيام التي ضمت شعراء من مختلف البلدان والاتجاهات احتفلت مسقط بل كل عُمان بأيام الحب والسلام والشعر، هذا التقليد الذي أرسى قواعده النادي الثقافي في السلطنة حيث كان مهرجان مسقط الأول للشعر العربي في نوفمبر ١٩٩٥م بدأت فعاليات مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي في يوم الثاني والعشرين من شهر (فبراير) الماضي، وانتهت في اليوم السادس والعشرين منه .

في اليوم الأول افتتح المهرجان أمسيته بكلمة ترحيبية القاها الرئيس التنفيذي للنادي الثقافي الشيخ سيف بن هاشل المسكري، الذي رحب فيها بالضيوف شعراء المهرجان، وبأصحاب المعالي والسعادة وبالحضور الذين غصت بهم القاعة طوال أيام المهرجان.

كانت كلمات الشعر الأولى في الأمسية هي قصيدتان

لشاعرنا الكبير، ومعلمنا الملهم الشيخ عبدالله بن علي الخليلي الذي كانت مشاركته المفاجأة السارة التي قدمها لهذه التظاهرة الثقافية والتي أصر رغم مرضه أن يشارك فيها، احتفالا واحتفاء.

ألقى القصيدتين أحد تلامذته الذي تعلم على يديه ، الشاعر حبراس بن شبيط بن لافي.

شارك في المهرجان خمسة وعشرون شاعرا منهم أحد عشر شاعرا عمانيا.

وزع الشعراء على ثلاث أمسيات، كل أمسية تتكون من جلستين وكانت كل جلسة تضم نحو أربعة شعراء . ضمت الجلسة الأولى من الأمسية الأولى كلا من الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد من العراق، والشاعر سعيد الصقلاوي من عُمان، والشاعر محمد جبر الحربي من السعودية، والشاعرة ذكريات الخابوري من عُمان.

أما الجلسة الثانية من الامسية الأولى فقد ضمت كلا من الشاعر قاسم حداد من البحرين، والشاعر هلال الحجري من عُمان، والشاعرة ميسون صقر من الامارات العربية، والشاعر امجد ناصر من الأردن.

أما اليوم الثاني للمهرجان فقد حوى في جلسته الأولى كلا من الشاعر عبدالله البردوني من اليمن، والشاعر طالب المعمري من عُمان، والشاعر ممدوح عدوان من سوريا، والشاعرة سعيدة خاطر من عُمان.

وكان كل من الشاعر سعدي يوسف من العراق، والشاعر هلال العامري من عُمان، والشاعر مصطفى محمد الغماري من الجزائر والشاعرة نورة البادي من عُمان هم شعراء الجلسة الثانية لليوم الثاني من مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي.

في اليوم الثالث حط المهرجان رحاله في نزوى حاضرة العلم والثقافة والتاريخ، وكان يوما مفتوحا ، تجول الشعراء في التاريخ بين الآثار بين القلعة والسوق، بين الجبل والوادي ، استقبلت نزوى شعراء البلاد بالحفاوة والترحاب، وصبت لهم فناجين القهوة برائحة الهيل، وأذاقتهم طعم الحلوى العمانية بنكهة الزعفران.

وفي المساء كان الغناء وكان السمر، وكان الشعر، فحلقت أصوات الشعراء في سماء نقية صافية.

وكان اليوم الرابع، يوم الختام ، اليوم الذي كان فيه للشعر مساءات في مساء، وجلسات في جلسة. هذه الأمسية أمسية القادمين من بعيد، الحاضرين دائما، المتوهجين بالضوء والضياء، الأمسية احتضنت في جلستها الأولى الشاعر سميح القاسم من فلسطين ، والشاعر ابراهيم المعمري من عُمان، والشاعر سركون بولص من العراق، والشاعر مهنا بن خلفان الخروصي، من عمان والشاعر المنصف المزغني من تونس، بينما ضمت الجلسة الثانية، الشاعر محمد القيس من فلسطين والشاعر محمد عبدالكريم الشحي من عُمان، والشاعرة حبيبة محمدي من الجزائر، والشاعر أبوسرور حميد بن عبدالله الجامعي. في نهاية الأمسية، ألقى سالم العبري عضو مجلس إدارة النادي الثقافي كلمة شكر خاصة للضيوف ، على تجشمهم مشاق السفر للمشاركة في مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي.

أخيرا ألقى الشاعر سعدي يوسف كلمة بالنيابة عن الشعراء، شكر فيها السلطنة على إقامة المهرجان، وأكد على أهمية استمراره وتواصله مع الشعراء العرب. اللافت للنظر أن مهرجان مسقط للشعر العربي، منذ المهرجان الأول وتأكيدا في الثاني شهد اختلاف وتعدد الاتجاهات الفكرية والشعرية، وكان لذلك أثر ملحوظ في قلوب الشعراء والحضور.

سعى مهرجان مسقط للشعر العربي منذ فكرته الأولى الى تأسيس قاعدة قوية للارتقاء بالوضع الثقافي في البلاد وذلك من خلال استمراره وتواصله مع شعراء البلاد العربية ، ولقد فتح المهرجان نافذة كبرى على، ومن مسقط، وبقدر ما آل إليه المهرجان من نجاح متميز فهو محتاج الى تعميق فكرته نحو ايجابية العطاء على المستويات الثقافية العمومية انطلاقتها وتوجهاتها.

افتحي نافذة أخرى
انزعي عن قمر الروح الستائر
السنونوة تدنو من زجاج الشرفة المغلقة
الغرفة تكتظ بموت راكد
قومي الى الريح القريبة وافتحي نافذة.
أخرى لقداس البشائر
للسنونوة
هذا الحجر الصاعد من موتي
الى سدرة ميلادي المهيبة
افتحي نافذة أخرى على قلبي
قومي وافتحي نافذة أخرى على شعبي
وأعراس المقيمين لميعاد المنافي والمهاجر
يا ابنة الشمس التي تطفح
زيتونا وتفاحا ولوزا
افتحي قلبي على اللغز
دمي فك بسمر الحب لغزا
واقذفيني حجرا.

سميح القاسم

ر.ط

د. هـ. لورنس

وقضية التجاوز في الشعر

ياسين طه حافظ *

في مقالة «بلاكمور» R.P. Blackmur عن د. هـ. لورنس والشكل التعبيري، هجوم عقلاني على شعر لورنس المبكر بوصفه «شعرا بلا قناع». وكان الرأي أن القناع في الشعر ضروري لكل شعر جيد. فملتون له قناع من التهذيب، وتنيسون له قناع من الابتسام الساخر، مثل ذلك الذي كان لـ «بوب»، أو قناع من الشذوذ والاختلاف مثل قناع برنز أو سكلتون. وطبعا قد يسقط كل من هؤلاء الشعراء قناعه في بيتين أو ثلاثة أو في قصيدة كاملة. الذي يهمنا من هذا أن مسألة القناع هذه هي أول نقطة يختلف فيها د. هـ. لورنس الشاعر عن الموروث الشعري.

ويؤاخذ لورنس على ما في شعره من تجاوزات على نظام الايقاع والشكل الرسمي، للقصيدة. ويعلن بلاكمور عن ذلك بلغة لا تخلو من حدة وهو يقتبس هذه العبارات من ملاحظة لورنس نفسه عن طبعه لكتاب يضم مجموعتين من شعره سنة ١٩٢٨ يقول لورنس

«الشاب يخشى شيطان شعره ويضع يده على فم شيطانه أحيانا ... فالأشياء التي ينطق بها الشاب نادرا ما تكون شعرا.»

يعلق بلاكمور على ذلك الشاب الذي تحدث عنه المقتبس هو تماما، وقد اعتقد لورنس أنه غيره..» هذا القول يعني فيما يعنيه أن أشعار لورنس المدانة ليست شعرا!

مقابل هذا هنالك رسالة مبكرة (١٨ آب ١٩١٣) كتبها د.هـ. لورنس الى ادوارد مارش Edward Marsh، الذي اعترض هو الآخر على إيقاع بعض قصائد لورنس، فرد لورنس عليه:

«... أظن أن إيقاعاتي تناسب حالاتي الشعرية بصورة جيدة. فإذا كان المزاج أو الحالة خارج المسار، فغالبا ما يكون الايقاع كذلك اني أحاول دائما أن (أخرج) عاطفة وهي في مسارها الخاص بها دون أن أغيرها. انها تحتاج الى أجمل لحظة يمكن تصورها وستكون تلك أفضل كثيرا من براعة الحرفيين. هذا ما حاوله الياباني «يون توجوشي». هو لم يحقق ذلك. أنا غالبا لا أحققه وأحيانا أتمكن منه. «ويتمان» يحقق ذلك بصورة كاملة تذكر أن الشعر المعتمد على الصنعة يموت خلال خمسين سنة.....»

ويقول كاتبا مقدمة أعماله الشعرية الكاملة:

«من المؤسف أن لورنس استعمل كلمة حرفي» في هذه القطعة من كلامه، فما كان يعنيه لا «الاعتراض» على المهارة، ولكنه قصد نوعا من الحرفية التي يمتلك مهارتها التقليديون من محترفي الشعر.. لقد أدرك لورنس أن الشعر أمر آخر أكثر صعوبة و«يحتاج الى أفضل بكثير مما يمكن تصوره من دقة، والى قدرة أفضل بكثير من براعة أي صانع من أولئك الذين يتقنون النظم ولكنهم لا يقتربون من الشعر أو من فن الشعر إن جدلا أو خلافا مثل هذا يصار عادة. مع كل حركات تجديد الشعر وفي أكثر بقعة من بقاع العالم. قد يكون سبب ذلك ما يصحب نتاج المجددين - وهم غالبا شباب - من هنات وعدم إتقان بعض أساسيات الموروث، أو غرابة ما يجيئون به عما هو معروف مألوف. فلنتتبع مقومات شعر لورنس لنستنتج ما يمكن أن نستنتجه منها باعتبار بعض هذا الشعر أنموذجا لما يعترض عليه، مثلما هو أنموذج للسعي والتجاوز.

قصائد لورنس المبكرة أكثر ما تكون قصائد سيرة، سيرة ذاتية autabiographic، وليس هذا جديدا، فهو مألوف عند سلفه من الشعراء، واضح مثلا عند هاردي.. وقد كتبت قصائد لورنس هذه بالشكل الذي كان سائدا، وعلى نمط الشعر في انجلترا العقد الثاني من القرن العشرين. انها قصيدة الطبيعة القصيدة القصيرة المقفاة والتي وراءها الجورجيون من هاردي ووردزورث.. وقد استخدم لورنس هذا الشكل بما لا يكفي من الاتقان. وكثير من هذه الأشعار المبكرة تضمنت تجارب، عبر عنها بنجاح أكثر في رواياته الأولى وقصصه. وقد كان هو نفسه يعلم بعدم الاتقان الذي تتصف به أشعاره الأولى.

في مقدمته لمجلد مجموعتيه الشعريتين الأوليين كتب بحياء، يذكرنا بكيتس الشاب، يقول «إن هذه القصائد تكافح لكي تقول شيئا يستغرق من المرء عشرين سنة ليكون قادرا على قوله.» ومن هذا الكلام يبدو لنا هذا الشاعر الشاب، لا كما قال بلاكمور لا مباليا غير آبه بالمهارة. بل إن قراءة قصائده تلك تعطي دارس الشعر الانجليزي الكثير من الامتاع. انها تظهر لنا نباهة شاعر شاب يحاول جاهدا التعبير عن جو شخصي شبيه بما في «تخطيطات شعرية Poetical Sketches لوليم بليك

* كاتب من العراق

بالنزهة المسائية The Evening Walk لوردز ورث»، حيث نجد مزايا ملحوظة يقر بلاكمور نفسه بأن شعر لورنس يمتلكها. أول هذه المزايا الدقة وصدق الملاحظة ومزية دينية خاصة تتسم بها أشعاره (فان د. هـ. لورنس، كما يلاحظ بلاكمور، شاعر ديني -بمعنى الصوفية في الشعر، و«إن شعره محاولة للاعلان والكشف الرمزي عن فهمه غير الدنيوي لمادة الحياة.» ويمكن أن تضاف مزية ثالثة هي ذلك المزيج من الرقة الشعرية والتبجيل ـ نوع من الورع الكوني.. المزيتان الأوليان توضحهما قصيدته «حب في المزرعة» Love on the Farm التي قد توصف بأنها قصيدة طبيعة، وهي فعلا تكشف عن ملاحظة ذكية للحياة في الطبيعة، في مزرعة في «مدلاند» Midland. لكن الطبيعة في القصيدة ليست رؤية لضاحية أو مشهد ريفي مما نجد التعبير اللطيف عنه في العديد من القصائد الجورجية، بل هي مزيج من الرعب والجمال والقسوة، ملأى بالصراعات وتكشف عن شيء مربك غامض وراء حقائق الأمكنة العامة في الريف الانجليزي. ان وسط القصيدة يبين لنا رجلا يقتل أرنبا اصطاده بصنارة.

آه أنت يا دجاجة الماء ـ جوار المجرى
إخفي رأسك وخجلك القرمزي،
ما يزال ذنبك، استقري كميتة
حتى تطوي المسافة سيرة المشؤوم!
الأرنب يدفع أذنيه الى الخلف،
يدير للوراء عينيه المتعبتين الدامعتين
ويخمد. ثم باندفاعة وحشية يحاول
الخلاص من رعب اقترابه.

يقتل الرجل الأرنب، وبأصابع ما تزال عليها الرائحة الثقيلة لفرو الأرنب الذبيح، يدخل الصائد داره ليعانق زوجته. وهكذا جعلنا الشاعر نحس بارتعاب الأرنب، بحضور الرجل، حضور قاتل في المزرعة وراغب في المرأة ولذلك انسجام المرأة ملتذة بعناقه، راضية بكونها الحيوان المصطاد مبتهجة بقبضته على عنقها و«بالصنارة التي نشبت»:

يا الهي أنا اصطدت بصنارة!
لم أدر أي سلك لطيف حول عنقي
لم أدر، إلا أني تركته ينشب هناك
حيث تنبض حياتي، وتركت أنفه
مثل الفاقم يتشمم بمتعة، قبل أن يشرب دمي.

لم يخبرنا لورنس في هذه القصيدة أن الجنس والموت يلتقيان معا في الطبيعة. لكنه تركنا نشعر بالحال الخارقة لتلاحمهما، برعب الحال وغموضه، وكل ذلك من خلال اللحظة الشعرية، أو كما يصفها «أجمل لحظة يمكن تصورها». ونحن بهذا لا نشيد بايقاع القصيدة ولا نعني بركاكة تقفيتها وبلغتها الميلودرامية الخشنة، لأنه جعلنا بتلك الأمور ـ التي لا نرضى عنها نشعر بحيوية التجربة، بما يصفه هو «البلازما الحية تختض دون كلام».

لن تجرنا هذه القصيدة للحديث عن فلسفته، كذا، فلسفة اللحم والدم، التي أثرت رواياته والتي صارت من بعد صفة ملازمة لأدب لورنس وفنه الروائي، إنما أردنا الاشارة الى ما يستجد من موضوعات في ذلك الوقت، في الشعر الجورجي، ولنرى ان كانت هذه الموضوعات الجديدة تتطلب إيقاعات جديدة أو تدفع للتمرد على بعض أنظمتها الموروثة والتي كانت ملائمة لموضوعات الشعر المألوفة المستقرة، والأشكال الشعرية المتفق عليها.

مازلت أعتقد، وقد بدأت متابعتي لأعمال هذا الشاعر ـ الكاتب،قوي الشخصية، بأن هناك مسألة أهم من هذه الأحكام وراء عمله. حتى إذا قرأت دراسة الاستاذ ف. ر. ليفز F.R. Leaves د.هـ. لورنس روائيا D.H. Lawrence/Novelist، توقفت عند قوله في ص٣٠ ـ طبعة بنجوين «ولكن ليس في طبيعة لورنس الارتياح الى العدمية، إنه كان يألف الرعب ويلازمه هاجس الشعر وحالة الاقتراب من اليأس.» فنحن قبل كل شيء أمام شخصية فنان له تكوينه النفسي ومواجهاته الخاصة للظواهر. والآن نستطيع أن نجد تفسيرا آخر للجدة والسوداوية والانفعال والأجواء الصعبة والغامضة في كتاباته. و«حب في المزرعة» يمكن فهمها الآن في ضوء هذا التفسير، وفي هذا الضوء أيضا يمكن تفسير الصراعات والتضادات، وأيضا: الارتعاب من ظواهر العصر، كما سيأتي الحديث عن هذا. انه يريد تفسيرا من رد فعل دمه إثر الاقتراب أو المشاهدة أو الوعي! في مقال له عن الرواية يقول: «حين يموت الرجل تخمد المرأة، يمكنك أن تستكشف من ذلك غريزة حياة بدلا من نظريات الصواب والخطأ والخير والشر..» هذا إذن كلام جديد يأخذ بيدنا الى عالم د.هـ. لورنس ويحرك ذهن الدارس خارج الحدود المرسومة له في النظريات السالفة.

وبين رعبه وهواجسه وغموضه وحركات شخوصه الجريئة والساخنة، تظل الحياة والرغبة بالالتحام الأشد بها، أمام أعيننا، وكأنه يكتب من أجل ذلك وحده! ولكن ما هو مصدر مثل هذا النوع من الافكار أصلا؟ أعني الاندفاع باتجاهات مختلفة من أجل الحياة والهلع من المصير، ومجاورة الجنس والموت واستعادة الحياة من خلال ما تبقى بين أيدينا منها، مما نجده يشغل رواياته ويواجهنا نثارا أوكتلة في أشعاره؟

اجواء لورنس هي اجواء عوائل عمال المناجم، اي الطبقة دون المتوسطة في بريطانيا – بريطانيا الصناعات الاولى

والمناجم والمحرمات الاجتماعية واجواء مـا بعد الحرب الاولى. اذن نبحث عـن جواب لسـؤالنا في التفسير الاجتماعـي دون ان ننسى التكـوين النفسي للشـاعر. نستعين هنـا بالـدراسة التـي كتبها الاستـاذ ريموند وليمز Raymond Williams «كتابـات لورنس الاجتماعية» Lawrence,s Sacial Writings . تقول لنا هذه الدراسة العميقة- من يمض في قراء لورنس يتذكر «كارليل» ان هنـاك اكثر مـن شبه بين لـورنـس وهذا المفكـر. ومن يقـرأ كارليل يجد استمرارا لكتاباته في مـؤلفات لورنس ومن ضمنها ادانة الحركة الصناعية وتهديدها للانسان. فهذه الحركة المادية الصرف» ليسـت مقبرة للآمـال البشرية فحسـب، لكنها دمـرت النقاء والبراءة في كـل مكان ... إن هـذا الذعـر من شر الصنـاعة وممارسة العيش آليـا بلا فهم ، تجسد ليني لورنـس وتابعه في نزول الناس في منطقته، الى المناجم وانسحاقهم أجساما وطاقات وغرائز. وكـان يرى عن كثـب كيف تمتص حيـويتهم وتتسرب حياة الانسان منهـم حيث تنشب هذه الماديـة الخشنة مخالبها. كل ذلـك جعل الحياة مهددة وحيـاة الانسان تصادر كـل يوم، «فجن جنـونه بين تشبثـه بالحيـاة وبين هلعه مـن مخاطرهـا. «الانسان مصير، أو كما قـال لورنس نفسـه الشخصية مصير» Character is fate.

فهـل نحن نـريـد الحياة أم نـريـد الموت؟ الضحيـة تدعـو المضحي إليها والقتيـل ينادي القاتل وحيويـة الانسان وغرائزه تريـد الحياة بينما الحيـاة بمثل هـذا الحال الغامـض والمخيف! فماذا يفعل؟ كل هـذه الأفكار والتساؤلات واضحة في روايـاته، وكل هذه الموضـوعات تشير إليها أشعاره بصـورة أو بأخرى. فهو مرة يفجـر العواطف ومرة يتشبث بالحيـاة التي مضت أو التي تتسرب مـن بين يديـه، ومرة يستكشـف غوامـض الحياة الحالية، ومرة يبحث عـن حياة خافية في قصيدته «بيانو» بكاء مرير على الطفولة وحنين جارف للبراءة الضـائعة، أو هي حاجة للنعم المفقودة :

بهدوء تغني لي امرأة في الغسق
تأخذني لسنين مضت. ما أزال
أرى ذلك الطفل يجلس تحت البيانو
وشبكة الأوتار فوقه ترن
يضغط على القدم الصغيرة الثابتة
لأم تبتسم وهي تغني.
وبالرغم مني، أخذتني لها الأغنية المغوية
ثم عادت لتخدعني ثانية
بقي القلب يبكي ليعود الى
أيام الأحد القديمة في المنزل
والشتاء في الخارج والتراتيل في الغرفة
الدافئة

والبيانو الرنان هو الدليل.
الآن سدى ينطلق المغني مع لهفة
البيانو الأسود الكبير
يظللني سحر أيام الطفولة
فزمن رجولتي اكتسحه طوفان التذكر
وأنا الآن أبكي كطفل على الماضي.

ومـن حيث الشكل ، مـاتـزال قصيدة لورنـس قصيـدة جورجيـة تنبض بشيء جديد، وهي تحاول الخروج مـن المعتاد حينا وحينـا تعود الى طبيعتها الأولى. «حب في المزرعـة» اختلفت لكن «البيانـو» حافظت على انسجامهـا مع ما حولها مـن شعر. الموضوع، كما قال لورنس ، هو الـذي يتحكم بالشكل والايقاع. سنرى بعدئذ، في «كف الذئب البافـاري» اختلافا كليا عن الشعر الجورجـي السائد آنـذاك، روحا وشكـلا لغة وإيقـاعا سنـرى لورنس الباحث عن «غير الاعتيادي» والرافض للنمطية في الزمن المتغير.. عمومـا كان لورنس «ضمـن الحياة» الساخنـة المربكة ومستجـداتها من وسـائل عيـش وصناعـة وسكـن وعلاقـات اجتماعية في أعقـاب الحرب العالميـة الأولى. في هذه الفترة كـانت الحقول والمراعـي وكانت مناجـم الفحم والقطارات والمصـانع. وبين هذه وتلك كانت الموسيقى الكلاسية وغنائيات الجورجيين ومشاهد الطبيعة والعواطف البـدائية، في قصائدهم القصار وفي هذا الصخب الكبير كانت تتسلل أصوات المستقبليين Ffuturists والصوريين Imagists وكـان عقل لـورنس يـريـد الجديد بـل يحتاج إليه، لكنـه لم يكن سهلا ليأخـذه المستقبليون أو ليستلبه إغراء الصوريين ـ ربما لأن تعبيرهم أكثـر بعدا من المباشرة مما يحتاج إليه في تلك المرحلـة في حين كان إعجابه وتأثره شـديدين ودائمين بـ «ويتمان» Whitman : «هـذا الشـاعـر ذو الـروح الناضجة منه طـول الوقت». مع ذلك تظل مجمـوعة الصوريين الانجلو ــ أمريكـان مجموعـة ازرا باونـد ، وآمي لـويل Amy Lowellوالمستقبليون الايطاليون هما دليله الى التجديد في الفترة المهمة ١٩١٤ ــ ١٩١٦. «وكان ديـوان ويتمان «أوراق العشب» Leaues of Grass أحد كتبـه العظيمة ومـن المستقبليين التقط بذرة الشعر الحر، ومن مقالة باولو بزي Poola Buzzi على وجه التحـديد ... لقـد كـان يبحث عـن خـلاص مـن نمطية التعـابير والموضوعـات والأشكال وبياس حدود الايقـاع الموروث. لكنه، كما قلنا ، ظل قويا بإزاء ما اعتبره ضعفا في الاتجاهات الجديدة، استفـاد منهم كثيرا دون أن يتـزحـزح كثيرا لكن ويتمان «ظـل نجمـه الرفيـع المستقـر» . «ويتمان شـاعر عظيـم يعنـي الكثير بالنسبة لي» وهـو «المحرر الكبير».. وسر إعجابه بـويتمان هو أن

ويتمان شاعر «كشف لـه كيف يستعمل الايقاعـات الواسعـة والحرة المعتمدة على إيقاعات الكلام الاعتيادي، وتأتي القصائد مليئة بموسيقى لا توجد في ذلك الكلام..».

اتضحت الآن العلاقة بين هذا الكلام وبين ما ذكرناه في أول المقال عن ايقاعات اشعاره المبكرة ورده على ملاحظات «بلاكمور» عنها. بإيجاز، كان يحاول بقدرات محدودة وبعون قليل من المؤثرات الجديدة، التعبير عن إيقاع العصر. ولعل هذا هو ما قصده حين قال: تحاول هذه الأشعار ان تحقق ما يحتاج الى جهد عشرين سنة لكي يتحقق.. والسؤال الآن. هل أدى ذلك المسعى الطويل الى قصيدة مختلفة قادرة على التعبير عن أغوار ومواجهات الانسان في عصره؟ أو هل استطاع التعبير عن ايقاع العصر الجديد المختلف في زمنه؟ هذا أنموذج من مجموعته «قصائد أخيرة» Last Poems، بعد أن قدمنا انموذجين مختلفين من مجموعته الأولى «قصائد مقفاة» Rhyming Poems:

كف الذئب البافاري

ما لكل امريء كف ذئب في منزله
وفي ايلول الناعم، في يوم القديس ميخائيل
مزهرة كف الذئب البافارية كبيرة ومعتمة، معتمة
هي حسب تقتم ضوء النهار مثل مصباح يدوي
أزرق، بزرقة داخنة من كآبة بلوتو [١]
مضلعة، ومثل مصباح يدوي تلمع ظلمتها
تنشر الزرقة الى أسفل، فتنبسط
بقعا تحت حركة النهار الأبيض.
الزهرة المصباح اليدوي ذات الدخان الأزرق،
لمعان بلوتو الأزرق،
أحد مصابيح سود من قاعات دس [٢]
تتوقد، تبعد الظلام،
الزرقة المعتمة، مثل مصابيح ديميترا الشاحبة [٣]
تعطي ظلاما، ظلاما أزرق مثل مصابيح
ديميترا الشاحبة التي تعطي ضوءا
فخذ بيدي ودلني الطريق. أوصلني
لزهرة كف الذئب أعطنيها مصباحا
يدويا ودعني أقد نفسي مع المصباح
الأزرق لهذه الزهرة
تحت السلالم الأشد عتمة والأشد عتمة
منها، الى حيث الأزرق يظلم فوق الزرقة
والى حيث برسفون [٤] تمضي الآن تماما،
من ايلول المنجمد الى مملكة اللارؤية، حيث
تستيقظ الظلمة فوق الظلام وبرسيفون
برسيفون نفسها تحول صوتا، أو ترى
ظلمة مطوية في الظلام الأعمق لذراعي
بلوتو، تنفذ بعاطفتها الدنسة وغمها
بين مشاعل الظلام،
تمد الظلام على العروس الضائعة وعريسها.

إذن تطور فن الشاعر من تأثيرات روسيتي وهاردي ووردزورث الى مشارف الحداثة. وقد قطع مسافة الى ما أراد أن يحققه. فهو هنا كما يقول كوكوس ودايسون & C.B.COX A.E. Dyson في كتابهما «الشعر المعاصر» Modern Poetry، يحاول أن يجعل التعبير عن الحالات الصعبة ممكنا يحاول النفاذ وراء الوعي الاعتيادي الى المناطق المظلمة للروح. «صار شعره ورواياته يشعراننا بالتوتر في أسلوب يندفع نحو ما يصعب التعبير عنه.» وطبيعي انما يصعب التعبير عنه لا تتمكن منه تماما، أو لا ترضيه. الانماط السائدة من البلاغة والصور، والايقاع. ولعل في قول كرايام هو Graham Hough، في مقالته «الشمس المظلمة» The Dark Sun: «حين ينجح الشعر الشكلي (بمعنى الملتزم بالشكليات والأصول) حينها يمكن تقييم نوع الشعر وجودته بسهولة في النقد الشكلي. فكل ما في ذلك الشعر يتخذ نمطا يعرفه النقد ويحدد قيمته. وحين يبدو الشعر الجديد مختلفا في بعض جوانبه، من وجهة النظر السائدة أو الرسمية، يبقى فيه، مع ذلك، شيء مؤثر لا يبدو النقد الشكلي - أو الرسمي - كافيا لتعليله.»

وهذا ما حصل تماما للاستاذ بلاكمور — فهو في آخر ملاحظاته عن مآخذ في الايقاع والصيغ الشعرية وعامية بعض التعابير في شعر د.هـ. لورنس، قال عن تلك القصائد: قصائد لورنس «خرائب، لكننا نتأملها وتثير اعجابنا»!

بقيت لنا ملاحظة تدعونا للتفكير ثانية، تلك هي أن قصائد لورنس الأخيرة كانت خالية من العيوب التي أدانها بلاكمور!

الهوامش

* - كف الذئب gentian نبات ذو زهور زرقاء معتمة
١ - إله الجحيم والموتى عند الاغريق
٢ - إله الجحيم عند الرومان
٣ - إله الخصب والغلال عند الاغريق
٤ - برسفون. ملكة العالم السفلي وابنة ديميترا - عند الاغريق

* * *

الثقافة المغربية وسؤال تفعيل التراث

نجيب العوفي *

لعل انسب وأقرب مدخل لموضوع الثقافة المغربية وسؤال تفعيل التراث ، هو أن نقوم بدءا بقراءة تفكيكية وأولية لمنطوق هذا العنوان ، بغية تجلية مفهومه ومحتواه وتحديد الابعاد الدلالية الممكنة لالفاظه ودواله ، في وقت نحن احوج ما نكون فيه الى تحديد وتقييد اللفظ المستعمل حتى لا نتوه في سديم المعاني او اللامعاني سيان ، ويغدو حوارنا طوطولوجيا او بيزنطيا كما يقال. وليس الهدف من وراء هذه القراءة الاولية للعنوان ، ان نعيد على الاسماع كلاما عاما ومألوفا عن الثقافة والتراث ، واوجه التفاعل والتفعيل بينهما ، على الرغم من ان في الاعادة افادة ، في مثل هذا الموضوع الاشكالي الحساس . انما الهدف المتوخى من وراء ذلك أن نحدد اولا ، المعاني العامة لكل من الثقافة ، والثقافة المغربية ، والتراث ، لنخلص بعدئذ الى تحديد المعاني الخاصة والمحددة لهذه الالفاظ الاصطلاحية ، كما ستلتزم بها هذه الورقة وتتعامل معها ، تلافيا للخوض في العموم واقترابا من المخصوص والمعلوم.

ولفظ الثقافة Culture ، كما هو متواتر في المعاجم الفلسفية والاصطلاحية يعني (كل القيم المادية والروحية) ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها ـ التي يخلقها المجتمع من خلال سير التاريخ. وبمعنى اكثر تحديدا ، فانه من المعتاد التمييز بين الثقافة المادية (اي الآلات والخبرة في ميدان الانتاج وغير ذلك من الثورة المادية) والثقافة الروحية (اي المنجزات في مجال العلم والفن والادب والفلسفة والاخلاق والتربية ...الخ.](1)

واللفظ في اصله العربي ، كما هو معلوم ، [مأخوذ من تثقيف الرمح اي تسويته . واللفظ الاجنبي يعني في اصله اللغوي الزراعة.](2)

معنى هذا ، ان الثقافة نتاج لصيرورة تاريخية ومادية في الاساس ، انطلاقا من تلك العلاقة الجدلية المحكمة بين البنى التحتية المادية ، والبنى الفوقية الرمزية. والمعنى الانثربولوجي العام للفظ الثقافة الآن ، يحيل بشكل خاص واساسي ، الى هذه المنجزات والمآتي الرمزية في مجال العلم والفن والادب والفلسفة والاخلاق والتربية والاجتماع.

وما يهمنا ويخصنا في هذه الورقة ، من هذا الفضاء الدلالي المتنادح ، هو جانب محدد ومخصوص منه ، وهو جانب الابداع الادبي المكتوب باللغة العربية ، حتى نحدد للقول مجاله ، ونضع الامر في نصابه. واهل كل صنعة هم اخلق بالكلام عنها ، كما قال ابن رشيق.

وتأسيسا على هذا التحديد الاولي ، فان صفة «المغربية» الملحقة بالثقافة، وفق صيغة العنوان ، تعني لدينا في هذه الورقة، هذه الثقافة الادبية العربية الموسومة بالميسم المغربي والموشومة بوشمه . اي هذه الثقافة الادبية التي ينتجها أدباء مغاربة ألف بينهم لسان الابداع ، وان اختلفت بينهم الاعراق والمحاتد والسن اللهجات ، دون ان يعني هذا بالضرورة ، اننا نغفل او ننفي التعدد الثقافي واللساني ضمن المشهد المغربي ، فهو تعدد قائم وماثل يشي بحيوية هذا المشهد وجدليته الثقافية ، اي يشي بخصوصيته وخصوبة هويته وانسيته ، دون ان يستتلي هذا بالضرورة ايضا ، تباعدا او تنابذا بالالقاب والاحساب ، فالمغرب ثقافيا ، مؤتلف في اختلافه ومتحد في تعدده . ذاك كان مسيره ، وكذلك سيكون مصيره . ولعله هنا ، تشتبك بعض الاسئلة الساخنة للثقافة المغربية، ان بصيغتها الطبيعية السوية ام بصيغتها المصطنعة الملتوية.

نأتي بعد هذا ، الى الشق الهام والاساسي في العنوان وهو التراث ، هذا الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ، على امتداد عقود متطاولة من الزمان ، ترتد الى أواخر القرن الماضي وطلائع هذا القرن الآيل للافول ، ولما يزل سؤالا مقلقا ومؤرقا يسهر القوم من جرائه ويختصمون. وهو في تقديري يشكل السؤال المركزي في حقبتنا ، او لنقل بعبارة مجازية ، انه يشكل تلك الغرفة المضيئة والمعتمة في آن.

ولفظ التراث Tradition ، يعني من نحو عام ، جماع تلك المنجزات المادية والعلمية والفلسفية والادبية والفنية التي انجزها الاسلاف على امتداد الزمان والمكان ، وأضحت ودائع بين ايدي الاخلاف. والمعنى الخاص للفظ التراث يتوجه بشكل اساسي ، الى تلك المنجزات الفكرية والادبية المكتوبة والمحفوظة في بطون التآليف والتصانيف . وهو المعنى الذي يدور بخلد هذه الورقة ايضا.

وما دامت «العربية» هي اللازمة الدلالية المتواترة في كلامنا

★ كاتب وأستاذ جامعي من المغرب

هذا ، فان التراث المعني هنا هو التراث العربي على وجه التحديد. وهو تراث موحد الهوية واللسان ، لايتقيد بزمان او مكان او انسان. وهو حسب تعبير المحقق المصري عبدالسلام هارون [يتناول كل ما كتب باللغة العربية ، وانتزع من روحها وتيارها قدرا بصرف النظر عن جنس كاتبه ، او دينه ، او مذهبه ، فان الاسلام قد جب هذا التقسيم وقطعه في جميع الشعوب القديمة التي فتحها ، واشاع الاسلام لغة الدين فيها ، وهي اللغة العربية التي لونت تلك الشعوب بلون فكري واحد متعدد الاطياف ، ، هو الفكر الاسلامي ، وهو الفكر العربي.][3].

تلك اذن ، هي الابعاد الدلالية والمفهومية المحددة لمنطوق العنوان ، كما تتصورها وترتضيها هذه الورقة ، والتي يمكن ترجمتها ، بعد هذه القراءة الاولية ، الى الصيغة التالية

الثقافة الادبية المغربية ، وسؤال تفعيل التراث العربي.

ولمزيد من التحديد المنهجي ، سأقصر ملحوظاتي في مجال الثقافة الادبية المغربية ، على حقلين رئيسيين ومرموقين ، وهما حقل الشعر وحقل النقد ، وذلك لسببين

أولهما ، ان الشعر اكثر الانواع الادبية علوقا بالتراث وتصاديا معه ، وأن الشاعر باعتباره مبدعا في اللغة وحارسا لها، يفترض انه مسكون بلغة أمته وتراثها. والمقولة المأثورة [الشعر ديوان العرب] ، آية على هذا التعالق بين الشعر والتراث.

وثانيهما ، ان النقد كان أحد الميادين الادبية النشطة التي خاض غمارها النقاد العرب القدامى منذ عصر التدوين ، وابدعوا فيها آثارا وثمارا لا يستهان بها . وان النقد المعاصر ، الموسوم بالحداثة ، يطرح بدقة وحدة احيانا ، اشكال العلاقة مع التراث ، كما يطرح اشكال العلاقة مع الحداثة ذاتها.

وهكذا يواجهنا السؤال الآخرْ والاجرائي الذي أضمرناه حتى الآن ، وهو سؤال تفعيل التراث: كيف يتم هذا التفعيل ، وما هي آلياته وحدوده ، ووظائفه ومراميه؟!

وقبل الحديث عن تفعيل التراث ، على صعيد النص ، الادبي لابد من التوكيد على بدهيات.

١- ان التراث بمعناه العميق ، ليس مجرد ذكريات وآثار غبرت وتواريخ امحيت ، بل هو جزء من الذاكرة ،ومن الوعي واللاوعي ، يجري من المرء مجرى الدم . ومهما حاول هذا المرء أن يتنصل من تراثه ويصرم الحبل معه ، فهو ملازمه كسحنته وفصيلته الدموية.

٢ - ان التراث ، كالتاريخ ، ليس موحدا ومؤتلفا ، بل هو متعدد ومختلف . ليس خيرا كله ، ولا شرا كله ، بل هو بين هذا وذاك. ان التراث بعبارة ، تراثات ، بعضها ينفع الناس وبعضها يسوؤهم. هذا ما عنيناه بقولنا سابقا ، انه غرفة مضيئة ومعتمة في آن. وفي صدد تفعيل التراث ادبيا وثقافيا ، لابد من التركيز على الجانب الفاعل فيه.

٣- لأجل ترشيد هذا التفعيل واغنائه ، يقتضي السؤال أن نتعامل مع التراث بوعي تاريخي موضوعي لا بوعي «تراثي» غنوصي. فالتراث في جميع الحالات هو لسان اصحابه وذويه في الزمان والمكان. وحين نتعامل معه ادبيا وثقافيا من موقع الحاضر ، اي من موقع الهنا والآن ، لا نروم اعادة انتاجه بقدر ما نروم اعادة خلقه وابداعه.

٤- ان التراث في الوضع العربي والعالمي الراهن ، سلاح فعال ضد محاولات طمس الهوية العربية وتدجينها وتهجينها . اي هو سلاح ضد ما اسماه محمد عابد الجابري «الاختراق الثقافي» الذي يستهدف توهين كيان الامة والاجهاز على مكامن القوة فيها. وهنا تتجلى على نحو خاص ، أهمية تفعيل التراث وتوظيفه ادبيا وثقافيا ، لصون الهوية من داء فقدان المناعة الثقافية والقومية . لكن التراث المقصود هنا مرة اخرى ، ليس هو تراث «الغرفة المعتمة» ، بل هو تراث «الغرفة المضيئة» ، فذاك هو الفاعل او القابل للتفعيل.

٥ - ان اهم وسيط وحامل للتراث هو اللغة. وان اي تفاعل مع التراث او تفعيل له، لابد من ان يبدأ بهذه اللغة، فهي «مسكن الذات» ، حسب تعبير هايدجر. معنى هذا ان تفعيل التراث يقتضي تفعيل لغته ، تمثلا واستيعابا ،واغناء وابداعا. واية استهانة بشرط اللغة تعني الاستهانة بشرط التراث. تعني الاستهانة بشرط الابداع.

ونستحضر في هذا الصدد قولة اودن - كشاعر ، هناك فقط مهمة سياسية واحدة ، وهي ان تحمي لغتك من الفساد.

فكيف ترى ، كانت علاقة الشعر المغربي والنقد المغربي بالتراث؟!

حين نسترجع ونراجع في هذا المساق ، تجربة الشعراء الرواد في غضون الستينات وما بعدها ، تبدت لنا هذه العلاقة جلية وبهية في معظم النصوص التي أنتجها هؤلاء الشعراء. لقد كان التراث العربي على نحو خاص ، يشكل بالنسبة اليهم موردا ثرا ومرجعا أساسيا لتجاربهم الشعرية ، وكان تفاعلهم معه واضحا ، الشيء الذي يسر لهم عملية توظيفه وتفعيله فنيا داخل نصوصهم. ويتجلى ذلك بشكل اساسي في طبيعة اللغة المستخدمة في هذه النصوص، معجما وتركيبا وايقاعا، وفي وفرة التضمينات والنصوص الغائبة التي كانت تغذيها وترفدها. لقد كان هؤلاء الشعراء ، او صفوتهم على الاقل ، حداثيين وتراثيين في آن واحد. ولا بدع ، فقد كان معظمهم اساتذة تمرسوا بالتراث قراءة ومدارسة.

وكان لشعرهم صدى فاعل لدى المتلقين . والنموذج البهي الذي يحضرنا ويفرض علينا نفسه في هذا الصدد ، هو الفقيد أحمد المجاطي ـ المعداوي. ففي تجربته الشعرية الباسلة، تتحقق تلك المعادلة الصعبة والرائعة بين التراث والحداثة ، او بين الاصالة والمعاصرة. وهو المنهج الشعري الذي دافع عنه الفقيد ، نظرياً ونقديا ، في كتابه المتميز (أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث)[4]، الذي فتح فيه النار على جبهات الحداثة العربية ، مدفوعا بهاجس تراثي وحداثي اصيل ، لا يختلف فيه اثنان.

ومع أن شعراء السبعينيات الذين جاءوا اثر الرواد ،كانوا مأخوذين ببريق الحداثة الوهاج آنئذ ، وكان رهانهم على طروحاتها النظرية والابداعية قويا ، الا ان هذا البريق لم يعش منهم الابصار ولم يذهلهم عن ثوابت الشعر ومعاييره الجمالية. فكان رهانهم القوي على الحداثة مشفوعا برهان مواز ، ومحايث على التراث ، كمرجع لغوي وثقافي للنص الشعري ، يمده بالنسوغ الحرارية ويدعم الشكل الحداثي فيه، مع اختلاف وتفاوت في درجات ومستويات هذا الرهان التراثي ، بين هذا الشاعر وذاك. لقد كان هؤلاء الشعراء، بعبارة ، يخطون مع الحداثة خطوتين الى الامام ، ومع التراث خطوة الى الوراء. ونستثني من هذه الملحوظة ، بعض التجارب الشعرية المهووسة بالحداثة ، المأخوذة ببريقها ، والتي كانت ترى فيها كما ترى في الشعر ، مجرد أشكال ولعب بالاشكال ، على غير نمط او مثال.

هذا الاتجاه «الحداثوي» الذي يولي ظهره للتراث ، او ينظر خلفه بغضب، هو الذي سيتكرس ويتقوى بدءا من الثمانينات ، على يد الاجيال الجديدة من الشعراء، او بالاحرى من خلال معظم التجارب الشعرية التي ينتجها الشعراء الجدد ، هؤلاء الفتية الطالعون من غبار الايام وقتامها ، والمتسللون من شقوق التصدعات والانكسارات والناقمون ، من جراء ذلك ، على الماضي بغثه وسمينه ، الضائقون ذرعا بمعطف الاب وسلطته. فكانت جدة العمر مساوية عندهم لجدة الرؤية والذائقة والاحساس والسؤال ، مساوية لجدة النص الشعري.

هنا تدخل العلاقة مع التراث مأزقها الصعب ، وتنحدر الى درجة الصفر ، او تكاد. هنا تتحول العلاقة الى قطيعة، او ما يشبه القطيعة ، ولا يعود يربط النص الجديد بتراثه وذاكرته ، سوى هذه الابجدية العربية التي ينكتب بها.

وهنا يشترط سؤال تفعيل التراث ، سؤالا اوليا آخر ، لا مندوحة عنه ، وهو سؤال «التفاعل» مع التراث، والعودة الى التراث والعودة الى الاصل فضيلة، كما قيل. بدون هذه العودة لن يكون هناك تفاعل. وبدون هذا التفاعل لن يكون هناك تفعيل. وبدون هذه الشروط سوية ، سيبقى النص الشعري، حسب القول المأثور ، كالمنبت لا ظهرا أبقى ولا أرضا قطع.

ولسنا هنا نحاكم او نصدر وصايا ، بقدر ما نقيم سؤالا ونطرح اشكالا. كما اننا لا نعمم القول ونسحبه على جماع التجارب الشعرية الجديدة ، فلكل قاعدة استثناء ، ولا يخلو الحال من بعض عزاء.

ويجسد النقد الادبي المعاصر في المغرب ، مرتعا حيويا آخر لطروحات الحداثة ومفاهيمها ومناهجها وادواتها ، على مستوى قراءة النصوص. وتحليلها . ولعله في ذلك مسؤول مسؤولية اعتبارية عن الواقع الملتبس الذي آل اليه الابداع الشعري بشكل خاص ، بحكم تبنيه لمفهوم القراءة الوصفية الخالصة بدل مفهوم القراءة النقدية الفاحصة. كما يجسد هذا النقد في الآن ذاته ، مرتعا حيويا آخر ، لاشكال العلاقة مع التراث. اذ من المعلوم الغني عن البيان ، ان النقد المغربي قد جعل من نفسه منذ اوائل السبعينات «ورشة» لاختبار جميع المناهج الغربية ، وحلبة للسباق مع كشوفها ومفاهيمها ومصطلحاتها . وكان هو الآخر مدفوعا في ذلك ، بشوق الحداثة والتحديث والبحث عن الطارف والجديد. ورغم كثرة الرهانات التي عقدها هذا النقد مع الحداثة الغربية بمختلف توجهاتها وتجلياتها ، فقد كانت رهاناته على التراث والتفاتاته اليه، ضئيلة ان لم نقل منعدمة.

كان هنالك تراكم حداثي، في مقابل فراغ او «بياض» تراثي.

وكان هنالك تطواف دائب عبر السواحل الثقافية لـ«الآخر»، وعزوف شقي عن سواحلنا المنسية ، عن سواحل «الأنا».

وكان هذا أحد مآزق هذا النقد. مأزق يمكن ان يوجزه بعبارة ، في غياب نظرية نقدية عربية، لا شرقية ولا غربية ، قادرة على أن تستجيب لهذا الركام من النصوص العربية، الحاملة لنبضها الخاص ووشمها المميز.

وما يتأتى لهذه النظرية ،ان تقوم وتلم شعثها ، الا بتفعيل التراث النقدي العربي، والعودة اليه عبر قراءة أركيولوجية جديدة تبتعثه من مرقده وتجدد الصلة به. وهو تراث لا يشك احد في غناه وفي قدرته على الاغناء. لانه ببساطة جزء من ذاكرتنا وبعض من ذاتنا. فما المانع ترى ، من أن نضرب بأيدينا في كتب هؤلاء ، كما ضربناها في كتب أولئك ، حسب تعبير ابن رشد؟!

نخلص بعد هذه الجملة من الملاحظات والتساؤلات الى القول بأن تفعيل التراث ، ثقافيا وابداعيا ، يتم ببساطة من خلال التفاعل معه، أي من خلال قراءته والاصغاء اليه ، واقتباس نار الابداع من جذوته ومشكاته. وان أهم تفعيل للتراث الآن، هو أن نجعل منه مناعة وحصانة ضد الاختراق والاحتواء، لكن شريطة ألا ننغلق في التراث او ننغلق عليه. لان الانغلاق في التراث او عليه، اساءة اليه واساءة الينا معا

ولو حدث أن انغلقت الدائرة، يقول جاك ديريدا ، على الولادة ، على اكتمال للملفوظ أو للمعرفة التي تقول (إني قد ولدت واكتملت)، فسيكون ساعتها الموت.

ونحن بالتراث ، نريد أن نحيا ، ولا نريد أن نموت، او نعيش مع الأموات.

الهوامش:

١ ـ الموسوعة الفلسفية، باشراف: م. روزنتال ـ ب.يودين ترجمة: سمير كرم. دار الطليعة ـ بيروت ط.١، ١٩٧٤. ص١٣٩ ـ ١٤٠

٢ ـ المعجم الفلسفي: مراد وهبة ، يوسف كرم، يوسف شلاله. دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة. ط. ٢. ١٩٧١. ص. ٦٧.

٣ ـ التراث العربي: عبدالسلام هارون. سلسلة كتابك. دار المعارف ـ القاهرة . ع.٣٥، ص٧

٤ ـ أزمة الحداثة في الشعرالعربي الحديث: احمد المعداوي منشورات دار الآفاق الجديدة ـ المغرب . ط.١. ١٩٩٣.

* * *

هل كان الخليل شاعرا

محمد بوزيان بنعلي *

إن الطابع شبه المطلق الذي غلب على أبحاث المهتمين بالخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي(١٠٠ – ١٧٠هـ) ينص على عبقريته اللغوية والعروضية. وأحكامهم في هذه الحالة صياغة دقيقة ورصينة، لتراث مكثف فتح أمام علوم العربية آفاقا رحبة، ونقلها الى مستويات جديدة لم تكن تعرفها من قبله. وتلك حقيقة ثابتة لم يختلف فيها التاريخ منذ عصره والى الآن.

ورغم أن البحث العلمي بكل فروعه في اتساع وتجدد مستمرين، الا أن معارفنا عن الخليل لا تكاد تراوح مكانها وكان الباحثين اكتفوا بالسير وراء من جعله أنموذجا يحتذى في اللغة، وإطارا مرجعيا في العروض، وهكذا بقي الى الآن إمام العروضيين وسيد أهل اللغة بلا مدافع.

ولقد حاول البعض أن يضيفوا إليه أبعادا غيرهما. وينسبوا إليه اهتمامات سواهما، فأقحموه في سلك الشعراء، ولما فزعوا الى بيناتهم، لم يتجاوزوا بها تلك الأبيات السائرة التي توجت قصته مع سليمان، أو ولده عبدالرحمن الى مقطوعات زهيدة لا تقوم برهانا على شاعريته. وبالتالي، لا تؤهله لتبوء مكان ما فوق بساط الشعر المزدحم برواده الفحول، على الرغم من وجود علاقة مكينة بين الشعر ومخترعه علم العروض، ولكن الفصل بين العلاقات المتداخلة وارد وممكن في مجالات لا تحصى، فمخترع السيارة ـ مثلا ـ محيط بكل دقائقها وأجزائها وسائر تفاصيلها! ومع ذلك لا يحسن قيادتها" ونسلم لمبدع العروض بأنه صاحب الزحافات والعلل والأسباب والأوتاد، والتفاعيل والبحور.. ، وليس من السهل أن نتسرع في التسليم بأنه شاعر لأن الشعر أكبر من العروض وأقدم والشعراء كانوا قبل الخليل بما شاء الله من الأحقاب، فالعروضي الأول إذن قد لا يكون شاعرا البتة!

وإذا فرضنا أن الأمر كذلك بالنسبة الى حال الخليل، ففي أي خانة سنصنف هذه الأبيات التي يعرفها الناس؟ أنسب اجابة تخلصنا من مأزق اللف والدوران حول التبريرات والتعليلات، وتجعل النفس في وضع مريح، أن ندعي أنها من شعر العلماء وأن صاحبها تبعا لذلك ـ عالم له في سماء الشعر طالع ما.. ولا أظن أن أحدا سيطعن في هذا الحكم، أو يدفعه لأنه ـ فعلا ـ عالم باعتراف الجميع وأن له حضورا محددا في مضمار الشعر، سيما وأن ثمة من القدامى من سبقنا الى ذات الحكم فقال ابن قتيبة معلقا على أبياته أي أبيات الخليل التي مطلعها

إن الخليط تصدع فطر بدائك أوقع

وهذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء عن إسماح وسهولة كشعر الأصمعي، وشعر ابن المقفع .. وشعر الخليل [1] وقريب من ذلك قول الحصري وكان شعره قليلا ضعيفا [2] وجاء ابن بسام الشنتريني برأي تتسلل إليه مسحة من مدح تعيد الى شعر الخليل بريقه الذي سلبه إياه مدح ابن قتيبة فقال - على أن أشعار العلماء على قديم الدهر وحديثه بينة التكلف، وشعرهم الذي روي لهم ضعيف، حاشا طائفة، منهم خلف الأحمر.. والخليل بن أحمد له أيضا بعض ما يحمد [3] بل إننا لنجد من القدماء من ذهب الى أبعد مما سبق، فانتزع من الخليل شخصيا اعترافات صريحة، تقصيه بدرجات متفاوتة من دائرة الخطاب الشعري. فقد قيل للخليل . مالك لا تروي الشعر ولا تقوله؟ قال لأنني كالمسن أشحذ ولا أقطع [4] وقيل له مالك لا تقول الشعر؟ قال. الذي أريده لا أجده والذي أجده لا أريده [5] ومثل هذه الأصوات تعلو وتتهافت من غير ما مصدر قديم وكلها تقطع الطريق على شاعريته تارة وعلى روايته الشعر تارة أخرى!

ونربط هذه الشهادات بشهادة أبي الطيب اللغوي صاحب كتاب مراتب النحويين والتي يقول فيها: وأبدع الخليل بدائع لم يسبق إليها... وأحدث أنواعا من الشعر ليست من أوزان العرب[6] قلت: نربط هذه الشهادة بهاتيك ليتبين لك أننا بدأنا نسير الآن في درب مثغور بل درب طويل زاخر بالمغالطات والمتناقضات، يعسر الخروج منها بشيء ذي بال، الا إذا فرغناها كلها من محتوياتها ثم كررنا راجعين الى نقطة البداية. انه مأزق محير ' فهل نعتبر الخليل عالما وكفى ؟ وهل نجعله شاعرا؟ أو راوية؟ أو هل ندعي مع أبي الطيب أنه شاعر مبدع أكبر من العروضي ؟ تتهاوى أمام ابداعاته مقولات ابن قتيبة والحصري ومن أتى أثيهما. تلك هي الأسئلة الكبرى... وان حلها لأشد صعوبة مما قد يتبادر الى الذهن لأول وهلة إلا أن الاقتراب منها ممكن ميسر، وحلها في المتناول لولا أنه يحتاج الى وقت طويل، وكثير من الصبر والتؤدة.. والتفرغ للبحث والتنقيب. ومن يكون أحرص على هذا من أحفاد الخليل أنفسهم؟ فهم أولى الناس بالفصل والتفصيل في هذه الأسئلة . ليجعلوا قاعدة انطلاقهم مقولة أبي الطيب المبشرة لا مقولات المثبطين وليقتنعوا بوجود حلقة مفقودة من شعر الخليل يجب ابرازها للوجود ،والبحث عنها في أي مظنة عربية. شرقية وغربية وإن استطاعوا أن يعجموا فبلا تردد أو توازن وحسبي الآن أن استفز هممهم ببعض ما تجمع تحت يدي من أشعار هذا العلم الشامخ، مرجئا إصدار الأحكام على شاعريته أولها الى وقت تتوافر فيه الأدلة الكافية، ولكني على مثل اليقين أن انطباع أبي الطيب لم ينشأ من فراغ، ولا هو مجاملة لغوي للغوي، ولولا أن أكون متسرعا لزعمت أن الأبيات الآتية امتداد منطقي لشهادته.

١ – قال الخليل بن أحمد

عش ما بدا لك قصرك الموت لا مهرب منه ولا فوت

بينا غنى بيت وبهجته زال الغنى، وتقوض البيت[7]

٢ – مداراة الشعراء وتقيتهم : أبو جعفر البغدادي قال: مدح قوم من الشعراء جعفر بن سليمان بن علي بن عبدالله بن عباس، فماطلهم بالجائزة ،وكان الخليل بن أحمد صديقه، وكان وقت مدحهم إياه غائبا، فلما قدم الخليل أتوه فأخبروه ، فاستعانوا به عليه فكتب إليه

لا تقبلن الشعر ثم تعقه وتنام والشعراء غير نيام

واعلم بأنهم إذا لم ينصفوا حكموا لأنفسهم على الحكام

وجناية الجاني عليهم تنقضي وعقابهم باق على الأيام

فأجازهم ، وأحسن إليهم [8]

٣ – قولهم في الرياض وقال الخليل بن أحمد

يا صاحب القصر، نعم القصر والوادي

بمنزل حاضر إن شئت أو بادي

* كاتب من المغرب ويعمل بسلطنة عمان

ترفي بـه السـفن والظلـان واقفـة

والنون والضب والملاح والحادي (٩)

٤ – ما قالت الشعراء في طعام البخلاء ... وقال الخليل بن أحمد:

كفاه لم تخـلقا للنـدى ... ولم يك بخـلهما بدعـة

فكف عن الخير مقبوضة ... كما نقصـت مائة سبعة

وكـف ثلاثـــة آلافهـــا ... وتسع مئات لها شرعة [١٠]

٥ – وانشدنا أبوبكر بن الأنباري، قـال: أنشدنا أبوبكر الأموي عن الحسن بن عبدالرحمن للخليل بن أحمد:

إن كنت لست معي فالذكر منك هنا

يرعاك قلبي وإن غيبت عن بصري

العين تفقد من تهـوى وتبصره

وناظر القلب لا يخلو من النظر [١١]

٦ – ... فقال الخليل لأبي المعلى (مولى لبني يشكر):

نصحتك يا محمد إن نصحي

رخيص يا رفيقي للصديق

فلم تقبـل وكم من نصـح ود

أضيع، فحاد عن وضع الطريق [١٢]

٧ – باب ذم الأدب. كان يقـال. إذا كثر أدب الرجل قـل خيره، ومن قل خيره كثر ضره وقال الحمدوني، ويروى للخليل بن أحمد البصري.

ما ازددت في أدبي حرفا أسر به

إلا تزيدت حرفا تحته شوم

إن المقدم في حذق بصنعته

أنى توجه فيها فهو محروم [١٣]

٨ – وقال أيضا يصف قوما خصوا بابن أبي داوود

نزلوا مركـز الندى وذراه ... وعدتنا من دون ذاك العوادي

غير أن الربا الى سبل الأنـــواء أدنى والحظ حظ الوهاد

وهذا الشعر من أصلح شعر الخليل [١٤]

٩ – ويذكر (أي ابن القارح) – أذكره الله في الصالحات – الأبيات التي تنسب الى الخليل بـن أحمد والخليل يـومئذ في الجماعـة – (أي الجماعـة الذيـن كانـوا يستمعون لغناء المغنين في الجنة) وأنها تصلح لأن يرقص عليها، فينشيء الله القادر بلطف حكمته شجرة من عفز (الجوز) فتونع لوقتها ثم تنفض عددا لا يحصيه إلا الله سبحانـه، وتنشق كل واحدة منـه عن أربع جـوار يرقن الرائين، ممـن قرب والنائين، يرقصن على الأبيات المنسوبة الى الخليل أولها

إن الخـليط تصـدع ... فطر بدائك أوقـع

لولا جوار حسـان ... مثـل الجـآذر أربـع

أم الربـاب وأسمـــــاء، والبغــوم وبـوزع

لقلت للظاعن: اظعن ... إذا بـدا لك أو دع!

فتهتز أرجـاء الجنة، ويقول: مـازال منطقا بـالسرد: لمن هذه الأبيات يـا أبا عبدالرحمن؟ فيقول الخليـل: لا أعلم فيقول إنا كنا في الدار العـاجلة نروي هذه الأبيات لك فيقـول الخليل. لا أذكر شيئا مـن ذلك، ويجوز أن يكون ما قيـل حقا:

فيقول: أفنسيت يا أبا عبدالرحمن – وأنت أذكر العرب في عصرك فيقول الخليل: إن عبور الصراط ينفض الخلد مما استودع. [١٥]

١٠ – ويتسب الى الخليل.

يداك يد خيرها يرتجى ... وأخرى لأعدائها غائظة

فأما التي خيرها يرتجى ... فأجود جودا من اللافظة

وأما التي يتقى شـرها ... فنفس العدو لها فائظة [١٦]

١١ – وقال أبو الطيب: أخبرني محمد بن يحيى، قال: أنشدني عمر بن عبدالله الفتكي، قال: انشدني أبو الفضل جعفـر بن سليمان النوفلي عن الحرمزي للخليل ثلاثة أبيات على قافية واحدة يستوي لفظها ويختلف معناها

يا ويح قلبي من دواعي الهوى ... إذ رحل الجيران عند الغروب

اتبعتهم طرفي وقد أزمعـوا ... ودمع عيني كفيض الغروب

كانوا وفيهم طفلة حـــرة ... تفتر عن مثل أقاصي الغروب

فالغـروب الأول غروب الشمس، والثاني جمع غـرب وهو الدلـو العظيمة المملوءة والثالثة جمع غرب وهي الوهاد المنخفضة. [١٧]

تلك نماذج من الأبيات المنسوبة للخليل بن أحمد استبعدنا منها ما يدور كثيرا على الألسنة، وظني أنها – الى تلك – قادرة على الاقناع بمنظـور أبي الطيب، وبأن علامات الاستفهام السابقة قابلة للحصـار والانحسار بمزيد من الجدية في البحث وفي ذلك فليتنـافس المتنافسون وتبقـى الحصيلة المكتسبة من جماع هـذا البحث المتواضع تلح على طرح ذات السؤال: هل كان الخليل شاعرا؟

الهوامش:

١ – الشعر والشعراء لابن قتيبة – ص ١٠ – طبعة بريل (مدينة ليدن ١٩٠٤)

٢ – زهـرة الأداب وثمـرة الألبـاب، لأبي اسحـق ابراهيـم بـن علي الحصري القيرواني – ضبـط وشرح الدكتور زكي مبارك – ج ٤ – ص ٩٥٧

٣ – الـذخيرة في محاسن أهـل الجزيرة لابـن بسام الشنتريـني، تحقيـق إحسان عباس – القسـم الأول / المجلد الثاني ص ٨٢٤

٤ – العقد الفريـد، لابن عبد ربه الاندلسي – تحقيق محمد سعيد العـريان – طبعة دار الفكـر – بيروت – دون تاريخ. ج ٢ – ص ١١١

٥ – المصدر السابق ج ٦ – ص ١٢٨

٦ – المزهر في علـوم اللغة وانواعها – لجلال الدين السـيوطي – ج ٢ – ص ٤٠١ شرح وضبـط محمد أحمد جاد المولى وآخرين – طبعة دار الفكر بيروت

٧ – البيـان والتبيين – للجـاحظ – ج ٣ ص ١٨١ – تحقيـق حسن السنـدوبي – المكتبـة التجاريـة الكبرى – بيروت.

٨ – العقدالفريد – ج ٦ – ص ١٢٤

٩ – المصدر السابق ص ٢٣١

١٠ – نفس المصدر ج ٧ – ص ١٨١

١١ – الأمالي لأبي علي القالي – ج ٢ ص ١٩٦ – طبعة دار الكتاب العربي – بيروت.

١٢ – كتاب النوادر – للقالي ص ١٩٩ جاء بالبيتين في معرض خبر الخليـل وصديقه مع امـرأة من فصحاء العرب وبناتها، وهو يشهد على روح الدعابة والمرح التي كان يتمتع بها الخليل رحمه الله (طالع ص ١٩٧ – ١٩٩).

١٣ – اللطـائف والظرائف الثعـالبـي – ص ٥٨ الطبعـة الأولى / ١٩٩٢ – دار المنـاهـل – بيروت (والبيتـان مناسبان لمذهب الخليل في خموله وزهده)

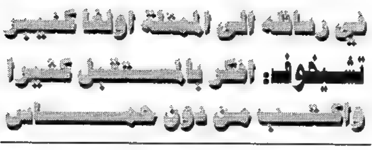
١٤ – زهر الأداب – ج ٤ – ص ٩٥٧

١٥ – رسـالـة الغفران – للمعـري – ص ٢٧٩ – ٢٨٠ – تحقيـق عائشـة بنت الشاطـيء – الطبعة السـابعة – دار المعارف – مصر – (وهذه الأبيات التي استملحها ابـن القارح هي نفسها التي استثقلهـا ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء ص ١٠).

١٦ – المستقصي في أمثـال العرب – (جار الله الـزمخشري – ج ١ – ص ١٧١ – ط/٢ – دار الكتب العلميـة – بيروت – ١٩٧٧

١٧ – المزهر – ج ١ – ص ٣٧٦

* * *



عبدالله صخي *

تكشف المراسلات المتبادلة بين الكاتب الروسي الشهير انطوان تشيخوف والممثلة اولغا كنيبر التي صدرت اخيرا باللغة الانجليزية (بترجمة من جين بينديتي) علاقة حب عميقة ممتلئة بالحزن والاحباط والامل.

هذه الرسائل الدافئة ،التي انطلقت بطاقة روحية عالية وانتهت بمسحة كئيبة ، لم تستمر سوى خمس سنوات، ففي العام ١٨٩٨ التقى تشيخوف بأولغا وكان عمرها ٣٠ سنة ، وكان تم اختيارها لاداء دور اركادينا في مسرحيته «النورس». كان تشيخوف في الثامنة والثلاثين من العمر ، وكان مريضا بالسل لكنه لم ينجز بعد عددا آخر من اعماله الادبية العظيمة. وفي العام ١٨٩٩ لعبت اولغا دور يلينا في مسرحية «الخال فانيا»، ثم دور ماشا في «الاخوات الثلاث» ودور رانيفسكايا في «بستان الكرز». غير انهما تحابا في العام ١٩٠٠ وبناء على طلبها تزوجها بهدوء في صيف العام ١٩٠١. وبعد سنة من ذلك اجهضت اولغا بطفلها البكر. وفي يونيو من العام ١٩٠٤ توفي تشيخوف . وقد شكل ذلك الحدث المفجع بداية فصل درامي مؤلم بالنسبة لها دفعها الى الاستمرار في تمثيل مسرحيات تشيخوف على مدى ٥٥ عاما.

لقد احبت اولغا تشيخوف بقوة مذهلة على الرغم من انهما عاشا متباعدين تقريبا ، اذ اقام تشيخوف في يالطا بسبب اعتلال صحته والى جانبه اخته التي اشرفت على ادارة شؤون حياته هناك ، كما انها كانت تستنكر اي تدخل من اولغا. غير ان زيارات اولغا كانت نادرة اصلا بسبب انشغالها التام بالعمل المسرحي وبعد المسافة بينها وبينه اذ كان الطريق بين موسكو ويالطا يستغرق يومين.

في هذه الفترة تكشف الرسائل عن شعور بالاحباط من يالطا المضجرة وطقسها البارد ، من العمل المنهك في المسرح ، من ضياع الرسائل ، ومن الافتراق الطويل.

ويكتب تشيخوف قائلا «لم تعد لي زوجة بعد، مع انها في موسكو ، لا تنسني ، لا تكبري في غيابي». وتكتب اولغا له تقول انها تنوي ترك المسرح نهائيا فيجيبها «كلا ، ابدا، ما دمت زوجا لك لا تتركي المسرح ، انا سعيد بأن لديك شيئا ما تؤدينه وبأن لك هدفا في الحياة.. كما ادرك اني تزوجت من ممثلة».

ويبدو من رسائل اولغا انها كانت تعاني من التوتر والعمل الكثيف في المسرح اذ تكتب اليه قائلة ان «الآخرين يواسونني بالبقاء على خشبة المسرح وبأنه من الافضل لنا ان نظل مفترقين».

وتنطوي الرسائل على وجهات نظرهما بخصوص اخراج بعض المسرحيات واراء حول تفسير الشخصية او سلوكها او الدور المطلوب من اولغا تمثيله ، كأن تحدثه عن كيف ينبغي ان تتحدث ماشا في «الاخوات الثلاث» او كيف ينبغي ان تمشي ، وهل تلك الحركة طبيعية او انها تشي بتعبير مختلف عما ينبغي ان تكون عليه الشخصية وغيرها من التفاصيل الدقيقة التي تتعلق بحرفة المسرح.

وبحسب هرموين لي فان شخصية اولغا كنيبر كثيرا ما تشبه شخصيات تشيخوف المسرحية فهي عاطفية ، مزاجية، حساسة، غير واثقة، وفي نفس الوقت توّاقة للحياة، كان تشيخوف يقول لها «احسدك على مرحك، على صحتك، على مزاجك، احسدك على انك تستطيعين ان تشربي شيئا من دون ان تفكري في انك سوف تبصقين دما».

وتبدو الرسائل احيانا رقيقة ناعمة اليفة ممتلئة بالاعجاب المتبادل، وثمة الكثير من الاوصاف المضحكة التي يطلقها تشيخوف على اولغا ، اضافة الى الكثير من التفاصيل اليومية عن كيفية انشغالات يومه ، عن الحديقة التي يرعاها ، عن ملابسه ، وشؤونه الخاصة. لكنه لم يكن يحب بعض اسئلتها مثل: ما هي الحياة؟ فيجيبها ان سؤالها يشبه: ما هو الجزر؟. فالجزر هو الجزر وهي تشكو منه بانه يلجأ الى النكتة دائما ولا يحدثها بجدية.

في احدى رسائله يكتب لها قائلا: «السعال يستنزف طاقتي، افكر كثيرا بالمستقبل ، واكتب بدون حماس ، لكنك تستطيعين ان تفكري بالمستقبل ، كوني معلمتي».

غير ان رسائل اولغا تغدو كئيبة ومعتمة بعد الاجهاض الذي تعرضت له وبعد ان تدهورت صحة تشيخوف تماما ، كما ان شعورها بالذنب يزداد بسبب ابتعادها عنه.

ميكتب لها تشيخوف الكثير عن احساسه بزمنهما الضائع فيقول: «انا بعيد عن كل شيء وقد بدأت افقد قلبي». وتكتب له اولغا قائلة «كم حياة يحيا الانسان؟ وكيف ندعها تمضي؟».

عندما بلغ مرض تشيخوف درجة خطيرة سافرت اليه اولغا، وقتها توفي تشيخوف بين يديها. وعلى الرغم من يقينها بموته الا انها استمرت تكتب له كما لو كان حيا ، تكتب له عن اخبار المسرح ، عن انقطاع رسائله ، عن زياراتها لقبره ، وتقول «انطوان اين انت؟ هل حقا لن يرى احدنا الآخر بعد الآن؟ لا يمكن ان يحدث ذلك».

* * *

★ كاتب من الجزائر.



حدود الهوية وآفاق الابداع عند سعدي يوسف

خالد زغريت *

لهفي عليك وأنت مشتعل
في الليل خلف الساتر الرمل
هل كان ينبض دونك الأمل
أم كان يخفق فتنأى الخيل

سعدي يوسف

هكـذا تفسح قصيـدة سعدي يـوسف لحضـورها البهـائي.. بتصاف غنـائي بكر دون مـواراة لفضائحيتهـا المتخلقة لسحـرية ناصعـة يشكلها سعـدي يوسف بغنـائية عاليـة الوهـج وبتخيلية شعريـة وضاءة عبر فنية ثريـة الفضاءات بليغة بتحويل مفردات الواقـع الى عالم مدهش.. وسعـدي يوسف بارع بتسحير اليـومي والتفصيلي واحالته الى غرائبية مبهرة ـ قلما يدخل القارىء قصيدة سعدي يوسف ولا يتوارى في ظلال حروفهـا ألوانا مائية.. ولا يقل القلب او يخف سـؤالا شائكـا فيستبق الـذاكرة المحفـورة في ارض القصيدة قافية، ولا تترجمه أصقاع الجرح بنفسجـا شاكا او تفاحا مرا.. انـدمالا للروح في مسـافات تفضـح اتساع خوائهـا المحموم بالاسئلة، ترى كيف يضيء سعدي يـوسف احتضاره بأغنية تجرح الروح التفاتاتها، والقلب لم ينهض بعد مـن خريفه الكابوسي، كيف وما زال يـرمي الـوردة على الزجـاج ويدعـي انه تخفـى بما ليس يشبهه، فرأى نـوافذ المقاهي تتداعـى بين يديه اندلسا ثـاكلة، ترى اكلما احمر القلـب فيـه وجعـا ، صرخ هـذا وردي وليـس شرارة احتراقي وراح يهمي القصيدة بأصابع تحترق:

(إن شئت مزق صدرنا
لن ترى الا السنى
والمنى .. والمواطنا).(١)

ربما لانه بقي حيا ، ونحن نائمون، ربما لانه رأى منازل القلب بين الظلال اقسى بحـرا، اشد وردا، ذلك لان سعدي يـوسف ليس نبيا، ان شقي ـــ اعاد قلب الوحش. حمامة بيضاء ـــ وليس مسيحا ينشىء مـن حبة العـرق «فراتـا» او «نيلا» ليطلـق القلب نـورسا ، يستعيد امومته ما بين النهريـن قليلا، من القلب ، ويمكننـا تحديد ملامـح سعدي يوسـف ، يمكننا التظلـل بأفياء النخيـل في تجاعيد وجهه، يمكننا لملمة رمل الصحراء العربية من كفيه، يمكننا تضييق المنافي بخاتمة القصيدة تردد تراجيديا الحلم المتعددة لمعات الجرح، او ترتـل دراما التيه، فـان كان سعدي يـوسف متشظيا، كحـركية لهذه الدراما او نشيـد لتلك التراجيديا فهـو غير متلاش او مستهلك بفجائعيـة الواقع ، لا استعـلاء منجزا ، بـاستيهامه، بـل لتحصنه برؤية شعرية استمراريـة تجترح الامل بمناهضتها اتضاع الموت، فاضعف الايمان ظل أخضر:

(كلما جئت بيتا تذكرت بيتا
كلما كنت حيا تناسيت ميتا
غير ان الذي جئته
غير ان الذي كنته
لم يعد غير ظل
وليكن
ان ظلا يصير
خير ما يرتجى في ظلمة المسير).(٢)

وعلى الرغم من ادراك سعدي يوسف ان الشعر يعني ممارسة الشهادة ابدا.. وان لتنشئة اية وردة في الصحـراء يلزم ربيعـا من الموت كان سعدي يوسف مفعما بموتـه اليومي ومواردة هذا النبع الشعري الذي يسر له: اكتب قصيدة ومت قرب وردتك

(لي وردة في الروح
كم غنيتها حتى غدوت مغني الطرقات
لكن الاغاني سوف تبقى في يديك).(٣)

فعلى الرغم من انتظام سعـدي يوسـف في مسلكية ايديولوجية ذات مرتكزات فلسفية نـافرة العقلانية فانه بقـي مصابا لقلبه غير قاطع حبال الـوصل مع فيض الذات، والتقاء سعدي يـوسف بذاته يعني مواجهة انسلاخ الوردة عن عطرها.. يعني مناهضة كابوسية الخواء واندمال شقـة الحلم .. وانفساخ الروح وانتكـاسها الى قحل

★ كاتب من من سوريا

التجريد، ابدا يكابد موت العشاق والتغني باحتراق جزء من دمه كي يبقى على موعد مع ابتسار سر التجوف المتسرطن في ايقاع حركية العالم المقتحم انتحاره. فسعدي يوسف متصالح مع ذاته بإغراق منبثق من ضمائرها اللامرئية، الذاهل بلماعها وبهاء حزنها اليسوعي الذي يصير الشاعر نايا يتنهد ذاته وجعا عراقيا مقدسا يتأرثه روحه ليبقيا متساكنين بلعنة ميتافيزيقية شرقية.

(لكن سعدي لن يموت
في الرمل .. في شيزار.. من أجل الشهادة
متمسكا بالصخر
يحصي اللانهاية في النهاية).[٤]

....

(للبحر انت تعود مرتبكا
والعمر تنشره وتطويه
ولو كنت تعرف كل ما فيه
لمشيت فوق مياهه ملكا).[٥]

وليست هذه المساكنة التأملية ومعانقة اوجاع الذات في الشاهد الثاني قهقرى - كما نستدل من الشاهد الذي يسبقه - فسعدي يوسف ادرى بالمشي على حد السكين وارتشاف الياسمين، مما تساقط من دمه غير أنها ملاقاة الروح، فهو شاعر مهما تكن مسلكيته الايديولوجية فحنين سعدي يوسف فضفاض على بكاءات الروح مهما اتسعت، اذ طالما ارهقته المنافي والاغتراب على وجهيه

(سلاما أيها الحي الذي لم نغترب فيه
ولم نطعم مآكله، ولم نترك مقاهيه
سلاما أيها الاعمى المغني قصة التيه).[٦]

ومهما ترامت اطراف المنافي يبقى بوسعه ان تحدد تضاريسها في ملامح سعدي يوسف وتشاركه في صياغة دراما الانسان لتشارك روحه حساسية دمعتها الموجعة غربة واغترابا.

(يا ولدي قل لهم انني اعرف الدرب
اخبرهمو بالذي اتذكر
بيتي على النهر لا شك
بيتي به نخلة

....

هل تذكرته
هل تذكرتني
فلتلعني بني).[٧]

حدود الهوية وآفاق الابداع

لا تخلو القراءة في جدلية الهوية والابداع في شعر سعدي يوسف من المآزق المحرجة فالبرغم من ميل الشاعر الى الاستواء الشعري بوحي ايديولوجي وبالرغم من علو الرطانة السياسية والشعاراتية لتلك الايديولوجية فان سعدي يوسف ظل امينا لماهية وجوهرية الانشغال الشعري والمرتكزات الفلسفية لتوجهه الفكري. غير انه يبقى المنظور الذي يعاين به مفهوم الشعرية واداءاتها الفنية والاجتماعية ، ومسؤوليته كشاعر تجاه فنه وتجربته تحد من الانصياع للقولبة او ترجيع هذه المؤسسات الفكرية لرؤيته بشكل لا يحيل فنه الى ذريعة لتسويغ تلك الفلسفة ، فهو بإخلاصه الجلد لكتابته يصر على إلا تخسرالهوية ذاتيتها بالانغلاق، لان الهوية الشعرية قبل كل شيء هي الانفتاح والاختراق والقلق الدائم في البحث والتجديد لا الانهمام المرتجل تراضيا مع المنطلقات النظرية لايديولوجيته، لان الشاعر يدرك ان مثل هذا الانهمام المجاني يفضي الى غياب الرؤيا الشعرية الكلية.

(هل كان على عينيك ان تنتظر كل الذي يأتي
وهل كان على عينيك ألا تغمضا
لا .. لا تقل شيئا
ودع للغيم ان يهبط في كفك
دع للغيم أن يأوي
كما يأوي النعاس).[٨]

فليست مآلات الخطاب الشعري الى الحقيقة هي الاحتباس بسنن تلك الايديولوجية، اذ انه من (العبث الاعتقاد بأن الحقيقة تكمن - بلا مجال للمنازعة - في اللعبة التلقائية للتواصل ، ان مهمة قول الحقيقة عمل لا نهائي يمثل احترامها في تعقيداتها، ضرورة لا يمكن لأي سلطة ان تقتصد فيها الا اذا تم فرض الصمت عن طريق الاخضاع).[٩]

(انها الارض تدفعني من عروقي لابلغ
اعلى السياج
وهي الشمس
تختار طاولة ثم تجلسني كي تقدم لي كأسها
طافحا بالهياج)

....

كيف امسك نفسي اذن
انها الارض والشمس والريح
ترفعني هكذا نحو أعلى السياج).[١٠]

فالاخضاع ليس الا استلابا للشعرية وممارسة مأتمية لانكماشها، لان الهوية هي الشخصية الشعرية، ومتى تيتمت لغير الادلجة أحيلت على المعاش وتنحت عن حيويتها وكونيتها، وباتت خصوصية التجربة عموميتها، فلا يمكن للشعرية ان تؤسر في اطار عقائدي او جغرافي او حتى ذاتي محض - لان الهوية انفتاح ومعيار للقيمة الابداعية وتصوراتها وامكانيتها وادواتها التي تؤسسها، فلا إبداع خارج الهوية ولا هوية خارج الابداع . والابداع بطبعه اختراق وتجاوز، وهو بهذا متجدد ومتطور ،وبتجدده وتطوره يطور الهوية وكلما زاد(٠) الابداع نمت الهوية وقويت وزاد

عطاؤها.[11] فالعلاقة جدلية بين الهوية والابداع، ولذلك تبقى الهوية أفق نماء لا تقييد.

بلاشك (هناك التجديد العقائدي والاجتماعي والجغرافي والبنيوي والذاتي ولكنها تحديدات متداخلة ومتفاعلة ذات تأثيرات متبادلة وقد يغلب ويتميز واحد منها على بقيتها، ويسود في ظروف تاريخية ولحظات اجتماعية معينة، دون ان يعني هذا الغاء التداخل والتفاعل والتأثير المتبادل).[12] وسعدي يوسف غير خلي تماما من ورطة الحماس للايديولوجية حتى التقمص والامتلاء بنفور شعاراتها:

(هل تبقى من لحج
غير رفيق المدرسة الحزبية
واشجار البابای).[13]

....

(انظروا الى الصحف والمجلات
انظروا الى البيان السياسي
لهذه الحركة او تلك..).[14]

مما يحيل الشعرية الى نواحة تندب موتها، لذلك يجهد الشاعر دوما للنزوح عن هذه المأزق عبر التواطؤ الشعري بالتراضي مع الذاتي لنفي او تقليص الفجاجة الايديولوجية.. فهو كثيرا ما يكون على ضفة اخرى لمقولة الثنائية العدائية بين الانا/ الهوية والهو/ المغاير، اللهم الا في العدائية للاستعمار والظلم وهو بمثابة انكار، ومثل هذا الانكار ليس الا انتصار المتخيل على الآخر، لتحقيق الانا بالتساوق مع الحركة الحضارية لا بالانعزال عنها استعلاء قوميا، او ضغينة حضارية تؤدي الى عماء مطلق ازاء الآخر

(زحفت تشحذ للثورة حد المقصلة
فاصرخوا بالقتلة..).[15]
(انا نطلب من أعماقكم صيحة حب
ورصاصة).[16]

....

لكننا لن نترك هؤلاء الاعداء
المتحكمين يطمئنون).[17]

وهذا الانكار في خطاب سعدي يوسف ليس مجرد سياق نفسي بسيط بل هو طاقة جماعية مصممة داخل عنفها النازع الى ابعاد الآخر الى انكاره.[18] وذلك احتراز في صيانة الانا خشية الغائها من هذا الآخر - وهذه حقانية انسانية، والنزعة الانسانية لدى سعدي يوسف جوهرية في خطابه الشعري وهي تشاف انساني، وبالتالي شعري اكثر منها اجتلابا او تذييلا وذلك تأكيد لانكار مضاد اي انكار النرجسية والتالية للأنا الذي يعكر حلمها بوجوديتها الانسانية، واجتنابا لمأزق النرجسية وتخلعها الانساني وما يلحق من المهانة بالشعر، فالنرجسي لا يحب (من المرايا غير تلك المفردة العازلة، التي تعكس له صورته وحده ولا تذكره بوشائج او روابط تنشز انغام طقوس العبادة التي يقيمها لذاته).[19]

(فتحنا قلبنا
لجميع الناس حتى عادت الارض لنا
وردة من دمنا).[20]

وهذا الانفتاح الوجداني على الافق الانساني العام هو هاجس ناري في شعر سعدي يوسف لان العبادة النرجسية ليست الا عبودية مجانية لا تمتلك حتى نشازها خارج ايقاع الكون وحركيته لذا يبقى سعدي يوسف غاية في الموضوعية وثراء الافق الانساني والمشاركة في اشعاعه:

(نحن لن نمسك بهذا الكون من قرنيه
لم نخلقه من تفصيل صورتنا
وصخرتنا
ولكننا اتينا مثلما تأتي العناصر
ولننجرف في الكون).[21]

ولا بد من الالتفات هنا الى حقيقة ان تسويغ ما اسلفنا به لا يتأكد عبر ما سقناه، فهو ليس الا مقدمات مبتورة نسعى الى استجلائها عبر قراءة الثنائيات التي تشكل نسغ تجربته والتي من خلالها يمكن تقصي مصداقية جدلية الهوية والابداع عند سعدي يوسف وهي لاحقة ان شاء الله.

هوامش:

١ - سعدي يوسف الاعمال الشعرية - دار الفارابي بيروت ١٩٧٩ ص٤٧٢.
٢ - سعدي يوسف ديوان - مريم تأتي - ط٣ دار الحوار للنشر - سوريا ١٩٨٣ ص٣٢.
٣ - سعدي يوسف ديوان - خذ وردة الثلج خذ القيروانية ط١ دار الكلمة للنشر - بيروت ١٩٨٧ ص٧.
٤ - سعدي يوسف مجلة الشعر عدد (٢) - ابريل ١٩٨١ ص١٤٨.
٥ - سعدي يوسف ديوان يوميات الجنوب يوميات الجنون ط١ دار ابن رشد - بيروت ١٩٨١ ص٥٢
٦ - سعدي يوسف - الاعمال الشعرية ص٣٢٧
٧ - سعدي يوسف - خذ وردة الثلج.. ص١٠٥ - ١٠٦
٨ - سعدي يوسف - ثلاث قصائد - مجلة لوتس، عدد ٧١ ربيع ١٩٩٠ ص٨٨.
٩ - فوكو - الانهمام بالحقيقة - حوار فرانسوا اوالد - مجلة كتابات معاصرة المجلد السادس - عدد ٢١ ايار حزيران ١٩٩٤ ص٩٧.
١٠ - سعدي يوسف ديوان خذ وردة الثلج .. ص٨٦.
١١ - د. محيي الدين صابر - حول الابداع والهوية القومية مجلة الوحدة - السنة الخامسة عدد ٥٨/ ٥٩ يوليو/ اغسطس ١٩٨٩ ص٢٧.
١٢ - محمود امين العالم - الابداع والخصوصية المرجع السابق ص١٢.
١٣ - سعدي يوسف - ديوان يوميات الجنوب .. ص٣٥.
١٤ - سعدي يوسف يوميات المنفى الاخير دار الهمذاني ص٣٧.
١٥ - سعدي يوسف الاعمال الشعرية ص٤٤٥.
١٦ - سعدي يوسف الاعمال الشعرية ص٤٦٣.
١٧ - سعدي يوسف يوميات المنفى الاخير ص٦٦.
١٨ - عبدالكبير الخطيبي - ما وراء الصدمة مجلة الكرمل العدد ١٣ - ١٩٨٤ ص١٠١
١٩ - انسي الحاج - الحياة ممنوعة بحجة الموت مجلة الناقد - السنة الثالثة - العدد ٣٠ ديسمبر ١٩٩٠ ص١٤.
٢٠ - سعدي يوسف الاعمال الشعرية ص٤٧٢.
٢١ - سعدي يوسف ديوان خذ وردة الثلج ص٢٧.

* * *



أمين نخلة

ملامح من تجربة شاعر لبناني

جهاد فاضل *

يقول الناقد اللبناني الدكتور علي سعد في دراسة حديثة له عن الشاعر الكبير الراحل امين نخلة انه عند استعراض جوانب عدة في امين نخلة كشاعر وناثر ومفكر وعالم لغوي وأحد امراء المنابر التي اعتلاها كمحام وسياسي ومحاضر وسفير لدولة الفصاحة اللبنانية في كل محفل ، يجد الباحث قيمة حقيقية ثابتة تؤهل امين نخلة لان يستمر حاضرا في ذاكرتنا وفي ذاكرة اجيال لاحقة. ويضيف: «وحتى الوجه الاكثر انطباعا في اذهاننا عن امين نخلة، المتتبع للجمال والحامل للهم الجمالي، يحمل في ذاته قيمة دائمة الفعل، وتتخذ أبعادها القصوى في الظروف المأساوية التي نعيشها اليوم في لبنان. فقد نكون، نحن ، في ايامنا هذه ، احوج الناس الى ادب امين نخلة، لنتزود من اجوائه الصبيحة بما يكفي من اسباب التعلق بجمال الحياة ومعنى الوجود، ولنحصن نفوسنا ضد بشاعات الحرب الدائرة على ارضنا، ولنضرب حجابا بيننا وبين الاصوات المنكرة المشحونة بالحقد وبكل ما يحمل على اليأس من الحاضر والمستقبل».

ويرى علي سعد ، وهو من أصحاب الاتجاهات التقدمية في الادب والنقد، اننا عندما نذهب بعيدا عن ظاهر الامور، والاحكام الجاهزة، تتكشف لنا المعاني الحقيقية الكامنة في ادب امين نخلة ومنها المعنى الوطني والمعنى القومي والمعنى الانساني. «وسنرى بعد جلاء هذه المعاني ، ان امين نخلة لا يقل عن شعراء وأدباء جيله ، من أفراد الرعيل المخضرم ، تحسسا بالشأن العام وبهموم الانتماء والهوية، كما سنرى انه كان من اكثر الناس التفاتا الى مختلف شؤون الحياة الواقعية وتحرك المجتمع الانساني ، وانه كان من اكثر الناس شغفا بتتبع مختلف الوان المعرفة وصراع الافكار، وتفاعلا مع المعطيات المعرفية ، المبذولة في مجرى الحياة». (السفير عدد ٢٣/ ٥/ ١٩٨٧).

هذه الشهادة في امين نخلة شهادة هامة لاكثر من سبب. فصاحبها ناقد رصين وله اسهامات جيدة في النقد. كما انه ناقد تقدمي في اتجاهاته. وعندما يقول ناقد له مثل هذه الصفات كلمة ايجابية في شاعر او كاتب يندرج عادة في خانة الكلاسيكيين، فمعنى ذلك ان هذا «الكلاسيكي» ربح معركتين: معركة المعايير الكلاسيكية ومعركة المعايير التي يصطلح على تسميتها بالحديثة او العصرية.

ولاشك ان امين نخلة الذي لازمه سوء الحظ في سنواته الاخيرة فمنعه، على سبيل المثال، من اقامة مهرجان شعري كبير، يبايعه فيه الشعراء العرب بإمارة الشعر، على غرار مهرجان الاخطل الصغير، قد استوى، بعد وفاته في قائمة الادباء الكبار المرموقين. ذلك ان له من الانجازات الشعرية والادبية والفكرية ما يؤهله لحياة طويلة. فإذا كان قد انضم بيسر الى قافلة الكلاسيكيين الكبار في تراثنا الحديث، كشوقي ومطران وحافظ والاخطل وهذا الرعيل ، فإن له من الانجازات الادبية ما يؤهله لان يكون حلقة بين الكلاسيكيين والمحدثين. ان لم يكن قد شارف الحداثة، وبأدق المعاني وأصدقها لهذه الكلمة. فأي مراجعة عصرية، منهجية ،لشعر امين نخلة وأدبه، كفيلة لا بأن تظهر له مكانة جليلة بين اقرانه وفي عصره فحسب ، بل بان تلحقه بقافلة المجددين الذين تراخى ظلهم واثرهم في اجيال لاحقة.

نشأ امين نخلة في اسرة يقال انها تنحدر من سلالة بني هاشم كما جاء في المقدمة الاضافية التي صدر بها «كتاب المنفى» لوالده الشاعر رشيد نخلة. وكان والده يملك مكتبة عربية ضخمة تحوي أمهات كتب التراث كان لها شأن في توجهه الادبي. وقد درس في كلية الحقوق في دمشق حيث اتصل بنفر من ادباء الشام وعند عودته الى بيروت تعرف الى امير الشعراء شوقي ولزم مجالسه حتى اصبح وجها من وجوه الادب والشعر البارزة.ومنذ بداية الربع الثاني من هذا القرن، عرف امين نخلة كشاعر وناثر ولغوي. ومع انه مثل، عموما، في الشعر والنثر والابحاث اللغوية، فإن ما كتبه في هذه الموضوعات لفت اليه الانظار منذ وقت مبكر، وبالرغم من ان فرنسا بانتدابها وثقافتها وتأثيرها الفكري والسياسي كانت تجثم على صدر لبنان، فإن أمين نخلة لم يعمل مع الفرنسيين بل كان معروفا دائما بعمله مع الاستقلاليين والعروبيين كرياض الصلح وابراهيم المنذر والاخطل الصغير وسواهم من السياسيين والادباء. وقد كتب خلال تلك المرحلة ، ما يؤكد انتماءه القومي العربي واعتزازه بالاسلام والرسول العربي. وفي هذا الاطار نشير الى المقدمة التي وضعها لكتاب حول الرسول العربي صلى الله عليه وسلم ألفه مفكر لبناني كان معروفا في تلك الفترة واسمه لبيب الرياشي. وقد ورد في تلك المقدمة ما يستحق لان يحفظ غيبا، لا لأن يشار اليه فقط.

يقول امين نخلة: «محمد نغمة لا كلمة لفرط ما مسحت على شفاه الخلائق. تأخذ بالسمع قبل الاخذ بالذهن، وتفيد خفة

★ كاتب من سوريا.

الحروف وحلاوة اللفظات، قبل ان تفيد العلاقة بالله. وليس على بسيط الارض عربي لا ينفتح صدره لها، ولا تـرج جوانب نفسه. فمن لم تأخذه بالاسلام، اخذته بالعروبة، ومن لم تأخذه بالعروبة اخذته بالعربية. وفي هوى محمد، ولا حرج في التمسك بالقومية والكلف باللغة،كما لا حرج في الدين. تتلاقى ملتا العرب: ملة القرآن، وملة الانجيل، حتى كان الاسلام اسلامان: واحد بالديانة، وواحد بالقومية واللغة، او كان العرب مسلمون جميعا، حين يكون الاسلام كهذا: هوى بمحمد، وتمسكا بقوميته وكلفا بلغته».

وبعد ان يقول عن الرسول ﷺ «ابلغنا في الفصحى ، وانهضنا في الجلى»، يضيف: «لقد استنزل الرسالة بلغة قومنا، وحاط دياناتهم بها، ثم اتى برهانه منها، ثم ادار الحديث فمسح على الاخلاق وكرائم العادات في مختلف اطوار المعايشة، حتى في الملبس والمطعم بلون عربي لا غبار اجنبي عليه. لقد جعل محمد ﷺ الدنيا لقومية العرب،وجعل الاخرى للغتهم. ثم خاف ان ينشطر القوم من وراء الرسالة الى فريق مؤمن بها، وفريق مؤمن بغيرها، فجمع بكلمته «من احب العرب فقد احبني» حيث المخافة من الفرقة، ولم حيث المخافة من الشتات. كأنما الشرط عنده، الحب للعرب والحرب عليهم، والاخذ بنصرتهم. فأعجب لرسول همه في الارض امر الله وجر الخلائق اليه، من كل جنس، كيف يعنى من اجل قوميته هذا العناء، ويبث هذا البث».

وفي الوقت الذي كانت ابواق فرنسا في لبنان تحاول اقناع اللبنانيين بان لبنان شيء والبلاد العربية شيء آخر، وان اللبنانيين فينيقيون وليسوا عربا كان امين نخلة يصدر احد اعماله باهداء الى شاعر يوناني صديق له اسمه بابا دي باناقوس، يقول له فيه: «وانت تدري ان اهل فينيقيا عرب، وابناء عرب، اذ انهم النبط الذين فصلوا عن ديارهم في جوار الخليج العربي، وتشطوا هذا السيف الشرقي في بحر الروم».

كان امين نخلة يحفظ القرآن غيبا وحول القرآن كتب في الصفحة ١٧٤ من كتابه في الهواء الطلق، وتحت عنوان «الكتاب المعجز» هذه الكلمات: «ما قرأت في القرآن قط ، وتلقفتني تلك الفصاحة من كل جهة، وشهدت ذلك الاعجاز الذي يطبق العقل ، إلا صحت بنفسي انجي، ويحك، فانني على دين النصرانية...» اي انه كان يخشى على نفسه من آثار الكتاب المعجز.

وله بيت جميل في ديوانه «الديوان الجديد»، ص١٨٤، يقول فيه مفتخرا بان قصيدته عربية كالشمس ، بيما الانجيل معرب.

استغفر الانجيل ان قصيدتي
عربية كالشمس ، وهو معـرب!

بالاضافة الى هذا الانتماء الاصيل لكل ما هو عربي، كان امين نخلة منتميا الى كل ما هو اصيل في الادب والشعر والفن.

في مقالة له في كتابه «تحت قناطر ارسطو» يبسط امين نخلة رأيا له حول العلاقة بين الادب والحياة، فيقول: «فكأن الصنيع الفني والحياة كالزهرة والتراب. تنبت الزهرة وتكون من محصلة ونتاج اشيائه وتغدو وهي ليست منه في شكل ولا لون ولا طبيعة». وفي تقديره لاحد كتب لبيب الرياشي، يصارحه بحكمه القاسي على ما يسميه «ادب الصومعة»، اي الادب الذي اسس لنهجه ابو العلاء المعري وعمر الخيام، واتبعهما فيه الرياشي ، والذي يقوم على مقت الناس والنهر، بأحوال الحياة والتباعد عن الركب الانساني. ثم ينتهي امين نخلة الى القول: «وانما الادب الحق غير ذلك. ان الادب مرآة الحياة فمجالها مجاله واطارها اطاره. وكل ادب لا يتراءى فيه وجه الحياة على تمامه هو مرآة ناقصة طرحها اجدر من الابقاء عليها. وشرط الادب قبل كل شيء هو ان يكون في الاقل، من نصيب الامة فيغدو صورة صحيحة في تاريخها ومشاعرها واذواقها. وشرط الصدق في الادب هو ان يصدر واحدنا عن ذات نفسه وعن احوال بيئته، لا ان يكون لسانه منا ، ثم يغدو يكلمنا من وراء المسائل الاجنبية».

ويستهل «مفكرته الريفية» بهذه العبارة التي تحدد شرط الاسلوب المميز في فن القول: ولد الفن يوم قالت الحية لحواء: «اطيب اكلة في الفردوس التفاحة»، بدلا من ان تقول لها · «كلي التفاحة».

ثمة حرص اذن على رونق الشكل وغنى المضمون في آن. ان امين نخلة كما يقول الدكتور علي سعد في دراسته عنه، كان ابعد ما يكون قابلا لان يحصر في صورة الانسان المترف اللاهي بلعبة تعيد الجمال في الصياغة اللفظية المتفردة، او المسترسل وراء تصورات الخيال الجامح، او المكتفي بما تغدق عليه قريحته ويهبه طبع خاطره ، بل اننا نراه من خلال نصوص كثيرة، حريصا على ان يدعو الى الكد على الحق الى جانب الوله بالجمال، والى الصبر والمكابدة في اختزان المعارف المكتسبة من قراءة كتاب الكون والحياة والتراث الانساني، والى تحكيم العقل والذوق في غربة المعارف والمعطيات، وفي تخير الالفاظ لياتي المبنى على قدر المعنى. وهو ينصح بالارتكاز الى ارض الحقيقة والواقع قبل الانطلاق مع الخيال الى الدنيوات البعيدة، ويؤمن ان يكون الادب مرآة الحياة، يعكس الواقع بعد صهر معطياته في المختبر الداخلي العامل في نفس الكاتب لتأتي المحصلة منسجمة مع حاجات واذواق الزمن المتحول، وكي يأتي الصنيع الفني خلطا جديدا لا يشبه الواقع الا من بعيد».

كان امين نخلة يراعي تقاليد صارمة فيما يكتب شعرا ونثرا. كان لديه حرص على ان تلبس الافكار ثيابها اللائقة من الكلام، حتى ان الحقيقة البينة، وهي التي يطنب الناس في مدحها بقولهم: «عارية» ، لا يجوز ان تظهر وليس عليها شيء بستر ما يستره الانسان من بدنه، انفة وحياء». ويرد مرارا في بعض ما كتب «ان الالفاظ بمنازلها تجمل وتقبح». وكان يرى ان التلمذة لاستاذ الصناعة ، شرط في الصناعة الكتابية، وان الذي لا يشحذ لسانه باجادات اهل الطبقة العالية في المنثور والمنظوم، ولا يعب ما شاء الله له من تلك الحياض الصافية، هيهات ان يكون له حظ في كتابة او شعر».

وكان يعجبه في باب التعريف بالشعر عجز الشاعر الفرنسي فاليري عنه عجزا يفيض لطفا وحلاوة. وكان «فاليري» يقول

عن الشعر انه فن نظم البارع من الشعر..

كان امين نخلة استاذا في علم التقاليد الادبية، كما كان معلما ثقافيا، ان صح التعبير. وكان في كل ما كتب متواضعا، قابلا لان يعترف بخطئه، ان اخطأ، مرددا مع القدماء: ان نصف العلم قول لا ادري!

وقد عاصر، قبل ان يموت، جماعة «الحداثة» الزائفة الذين كانوا يعتبرون ان «كل» العلم وليس «نصفه» فقط، الخروج على التراث وتحطيم اللغة، او تضميرها، ومعارضة كل التقاليد التي استقرت في دائرة الادب والفن على مدى الاجيال، وان اول الحداثة او «العصرية»، هو قول منا لا يستقيم في عقل او ذوق.

حول الاشياء «العصرية»، يقول: «يقول بعض النقاد للشاعر الاصيل، وللكاتب الاصيل: هاتا لنا «اشياء عصرية»! واي اشياء عصرية يريد هؤلاء منهما؟ فانما رجل الفن يحمل في نفسه، اي في هذه العوالم العميقة من مطاوي صدره، «عصرية» خاصة به، تأخذ من كل مايحيط بها في زمان صاحبها اخذ العين من الشعاع، والاذن من الصوت، ليس غير.. فمن المحال الكثير قول هؤلاء المساكين من النقاد ان رجل الفن مكلف بتصوير مشكلات عصره تصوير الفوتوغراف او اليد». (في الهواء الطلق ص١١٢).

ويتمثل رأيه في جماعة قصيدة النثر بما ورد في الصفحة ١٤٥ من ذات الكتاب: «عجز جماعة من هذا النبات الشعري العجيب، الذي ظهر عندنا في آخر الزمن، عن الاجادة، وادراك الغايات في الفصاحة. فجاءوا يتهمون اساليب المتنبي وأبي نواس والبحتري وابي تمام وابن ابي ربيعة وابن الرومي والشريف الرضي، الى عشرات من هذه الطبقة، في قديم وحديث، بالعجز وتقييد القرائح، ولقد وجد هؤلاء في الصحف، في الايام المتأخرة، من ينشر لهم اقوالهم، ووجدوا في القراءة من يطالعها! ولكن هيهات ان ينسى «يعقوب» حسن «يوسف».

لم يكن امين نخلة رجعيا في الادب والفن كما يحلو للبعض ان يعتبره كذلك، بل كان فنانا كبيرا ينطلق من التراث، كما يأخذ نفسه بالجهد والمشقة لا باليسر والسهولة. وقد كتب مرة في المفكرة الريفية، «ان طريق السهولة في الادب تؤدي الى الوضوح، اي الى أوخم العواقب»، ومن آرائه التي تدل على معاناته لقضية التقليد والتجديد، ما ورد في «المفكرة الريفية» ايضا. «يقال للتقليد اعمى لانه لا يرى ان الابتداع ايسر من الاتباع».

هذا المعلم الثقافي كان شاعرا كبيرا وناثرا كبيرا. وابرز ما يميز شعره ونثره قدرته الوصفية الهائلة. بقليل من الكلمات يرسم لوحة جمالية يعجز عن رسمها كبار الرسامين. لنسمعه يصف عقدا تدلى من صدر فتاة

سألت له الله ان يهدأ

فقد تعب العقد مما رأى

رفيق لخصرك ما ينثني

وكم قصر العقد، كم ابطأ

اطال على الصدر تعريجه

ودار بكنزين قد خبئا

وراح وجاء فلما اهتدى

تدلى، ولكنه أجفئا..

ومن قصيدة له عنوانها الشفة

ياقوتة حمراء غاصت في فمي

وشقيقة النعمان قد نولتها

لولا نعومة ما بها وحنو ما بي

في الهوى للقمتها ولكتها

ملساء مر بها اللسان فما درى

لولا تتبع طعمها لاضعتها

وكأنما بخلت علي بلفظة

وهناك في كتب العبير قرأتها

ويجمع الباحثون والدارسون على ان نثره قمة في النثر العربي قديمه وحديثه. وهذا النثر قد لا يكون نثرا خالصا لما فيه من حلاوات تدنيه من مرتبة الشعر، ان لم يكن اعظم من الشعر، وهذه نماذج من نثره.

ـ تحت عنوان «غزل»:

«شرط اللذة في السحر، والقمر طالع يطمس السرج، ان يكون في النافذة اثنان: انت والآخر! اما ان تكون وحدك، فذاك من ذهاب النوم على القمر ـ لذا تراني أسد نافذتي كل ليلة»..

ـ وتحت عنوان «الى شجرة في طريق»

«سقاك الله ـ كنت في الصبا امر من تحت اغصانك، فارتعش من اللذة، فصرت امر اليوم فارتعش من البرد»!

ـ وتحت عنوان «اغزال ريفية ملتقطة من فم شاعر ريفي دوار»

«الف رغيف عند خباز الضيعة يدخل النار، والف رغيف يطلع منها. لقد مررت البارحة بالخباز، فلا والله ما رأيت رغيفا قد احمر، كخدك، ولا رغيفا قد احترق كقلبي»!

ـ «اياك ان تخرج في الشمس، اخاف على ظلك ان يقع في الارض، واياك ان تقف في حقل جارنا الى جانب هذه السروة العالية، مخافة ان يدعي انك من شجراته».

في كتابات امين نخلة يعثر الباحث على كنوز ادبية وفنية تصلح لان تكون مادة تعليمية في المعاهد والكليات. وفي كتاباته من النفحات والمعاني والقيم ما يؤهلها لحياة طويلة في تراثنا. أفق طلق مفتوح على الماضي والحاضر والمستقبل، وحوار خصب مع شتى الثقافات والحضارات، ولوحات ابداعية اصيلة حقا. ذلك هو بإيجاز الارث الذي تركه امين نخلة للاجيال العربية.

* * *

الروم في شعر أبي فراس

أسماء بعض الشخصيات البيزنطية في قصيدة للشاعر العربي «أبوفراس» (القرن العاشر)

ن. أدونتس وم كانار
ترجمة : وليد الخشاب *

أحياناً ما يكون لبعض الشعراء العرب فائدة عظيمة بالنسبة لمؤرخي الحروب العربية البيزنطية. في القرن العاشر. ذاك حال المتنبي وأبي فراس، شاعرين من المقربين من الأمير الحمداني سيف الدولة، وقد لفتا انتباه فاسيليف بالفعل.

في كتاب ما زال بطور الإعداد، عن سيف الدولة وأسرة الحمدانيين، اعتزم دراسة الشعراء العرب، حيث إن أبياتهم تقدم لنا معلومات ذات طابع تاريخي يتعلق بتلك الفترة. وسوف يشغل أبوفراس مكانا هاما في هذه الدراسة، حيث كان من أبناء عمومة الأمير سيف ولعب دورا نشيطا في العديد من الغزوات وسقط أسيرا للبيزنطيين من عام ٩٦٢ / ٣٥١هـ الى عام ٩٦٦ / ٣٥٥هـ وأقام لمدة طويلة بسجون القسطنطينية. سوف اقتصر اليوم على فحص بضعة أبيات من إحدى قصائده، تتضمن إشارات لعدد من الشخصيات البيزنطية البارزة التي يشوب أسماءها أحيانا بعض الغموض.

في الواقع ، إن قصورا كبيرا يشوب تحقيق نصوص أبي فراس، فلم يحظ بعناية كتلك التي بذلتها كوكبة من الرواة والمعلقين من عشاق المتنبي . المخطوطات والطبعات بالية، وفي القصيدة المعنية ، تعرضت أسماء الأعلام للتحريف منذ زمن بعيد، إذ ان الثعلبي، المتوفى عام ١٠٣٧ / ٤٢٩هـ والذي وضع ديوانا لشعر القرن العاشر، عندما نسخ هذه المقطوعة الشعرية قد تعمد أن ينحي جانبا من بين ما نحى، جميع الأبيات التي وردت بها أسماء الأعلام التي تعنينا . كذلك لم يلق دفوجاك Dvorak إليها بالا في دراسته عن أبي فراس . في كتاب ضم مجموعة من النصوص المرتبطة بسيف الدولة، أعدت نشر هذه المقطوعة وأضفت إليها تعليقا، إلا إنني أبديت تحفظا على أسماء الاعلام التي تحتاج استيثاقا مكتفيا بالاشارة في الهامش الى الأسماء التي بدت قراءتها بعيدة عن كل شك ، مثل قرقواس Corcuas ،تزيمسكس Tzimiscés ملينوس Maléinos وبلنطس Balantés .

ربما فقدت كل أمل في فك طلاسم بعض الأسماء، لولا العون الذي بذله لي الأستاذ ن. أدونتس، صاحب ما نعرف من جميل الدراسات الأرمنية البيزنطية والذي تفضل بتوقيع هذا المقال معي. على أننا سوف نرى أن جميع المصاعب لم ترتفع بعد رغم جهودنا.

وضعت المقطوعة المذكورة بالقسطنطينية نفسها على الأرجح ، بمناسبة جدل يبدو أنه وقع بين الشاعر الأسير والدومستيك (سليل الملوك) Domestique أي الامبراطور نقفور فوقس Nicéphore Phocas حول فضل الروم والعرب. طبقا لما يشير إليه التمهيد للقصيدة ، يبدو أن نقفور قد قال لأبي فراس متهكما إن العرب ليسوا أهل حرب، بل أهل قلم. ويبدو أن الحمداني العزيز قد هب يدفع الاهانة ورد على الامبراطور بجسارة أن أسياف العرب لا أقلامهم هي التي أنجزت غزوات قومه المظفرة.

أعلن أبوفراس جهيرا علو شأن العرب على غيرهم

★ كاتب من مصر.

نشرت بمجلة Byzantian المجلد الحادي عشر، ١٩٣٦ ص ٤٥١ ـــ ٤٦٠

واستشهد على انتصارات قومه وفضلهم، بعدة شخصيات بيزنطية، وبخاصة أقارب الامبراطور ممن خبروا الشجاعة العربية وذاقوا مرّ كأسها.

ربما لم يقع الأمر تماما على النحو الذي توحي به مقدمة المقطوعة. على أن القصيدة لا تبدو وكأنها مجرد وليد للخيال. تعود المقدمة في مختلف الصور التي اتخذتها، في المخطوطات والطبعات المتعددة الى عالم النحو ابن خالويه، صديق الشاعر وجامع ديوانه وراويته، وهي تظهر أن القصيدة صدى لمناقشة حقيقية وأنها لابد قد وضعت بعد اللقاء بينما لم يزل أبوفراس مصطليا بنار الثورة. كذلك الأمر بالنسبة لقصيدة أخرى حفظت ذكرى جدل لاهوتي بين نفس الشخصيتين.

فيما يلي نورد ترجمة لبعض من الأبيات التي يستشهد فيها أبوفراس بزهرة فرسان بيزنطة ليقنع نقفور بشططه، وهي تتضمن اسماء حاولت مع الأستاذ أدونتس أن أرفع حجاب التباسها. تبدأ المقطوعة بهذه الكلمات:

أتزعم يا ضخم اللغاديد أننا
ونحن أسود الحرب، لا نعرف الحربا

ومن أهم ما يلي ذلك، إشارات واضحة لموقعات «لوقان» Lykos في عام ٩٥٠/٣٣٩هـ و«مرعش» في عام ٩٥٢/٣٤٢هـ و«الحدث» في عام ٩٥٤/٣٤٣هـ. ثم يمضي الشاعر على هذا النحو

البيت ٨: فسل «بردسا» عنا أباك وصهره
وسل آل «برداليس» أعظمكم خطبا
٩: وسل «قرقواسا والشميشق» أخاه
وسل سبطة «البطريق» أثبتكم قلبا (يعني يوحنا تزيمسكس)
١٠: وسل صيدكم آل «الملاعين» أهل بيت مليوس إننا
نهبنا ببيض الهند عزهم نهبا
١١: وسل آل «بهرام» وآل «بلنطس»
وسل آل «سنوال» الجحاجحة الغلبا
١٢: وسل «بالبطرطيس» العساكر كلها
وسل «بالمنسطرياطس» الروم والعربا
١٣: ألسيت سيوفنا التي تقفيهم أسرا وقتلا

.... الخ

تعليـــق

البيت الثامن: أشرت في هوامش عديدة، الى أن صهر بردس فوقس Bardas Phocas هو تلك الشخصية الغامضة المسماة أورهـــ(ـــفـــ)ـــرم أو أجـورغ أو «تودس» («مرديس» أو «مردوس») الأعور، والذي تحدث عنه المؤرخون العرب مرارا وقع في الأسر في موقعة الحدث، عام ٩٥٤/٣٤٣هـ، وكذلك وقع ابنه، وهو ابنه من ابنة بردس، أخت نقفور فوقس أما تودس وصيغها المختلفة فأصلها تيودورس. وأما الاسم الآخر فيظل لغزا وكلا الاسمين يبدو مجهولا لمؤرخي العصر البيزنطي.

كما لم يعرف التاريخ البيزنطي أيضا شخصية تدعى «برداليس» أو «برداليس». على أنه من المحتمل، إن افترضنا وقوع تحريف للاسم الأصلي، أن تكون هذه الكلمة تصحيفا لبرداليس بستيلس، بستيلاس. بهذا نصل الى اسم واحد من أشجع قواد بيزنطة، قائد حامية التراقسيين Thracésiens الذي لقي حتفه إبان الحملة على كريت، إثر مغامرة رواها ليون دياكر بالتفصيل الشديد. اشترك نقفور بستيلاس في حروب عديدة وسقط أسيرا في يد العرب، عدة مرات، لكن دائما ما تمكن من الهرب. وتشهد له بالجسارة آثار جراح عديدة. كلّف بستيلاس بالتسلل الى داخل جزيرة كريت، ونهبت قواته ناحية غنية ثم أثقلت بالغنائم وثقلت من الثمالة وإذا بالعرب تباغتها. قتل جواد بستيلاس وهو على صهوته، فسقط وذبح على يد أرتال من الأعداء (العرب). إن أهمية هذه الشخصية ونهايتها المؤسفة تناسب الموقف الذي يشير إليه أبوفراس مناسبة تامة.

البيت التاسع قرقواس الشميشق و(تزمسكس) أخاه: تبعا للمخطوط الذي اعتمدناه، نكون بصدد تيوفيل Théophile أخي قرقواس الشهير Corcuas وقائد حامية كلديا Chaldia الذي حمل كذلك على الأرجح، اسم تزمسكس، الذي اشتهر به حفيده، يوحنا تزمسكس. يقول المؤرخ الأرمني أزوليك Asolik أيضا إن يوحنا تزمسكس هو حفيد تزمسكس، في حين أن المؤرخين البيزنطيين لا يعرفون جد يوحنا تزمسكس إلا باسم تيوفيل.

البيت العاشر: في موقعة مرعش عام ٩٥٣/٣٤٢هـ، قتل ليون مليوس، لعون ابن الملاعين، سليل عائلة حليفة لآل فوقس، وهي عائلة يعرفها المؤرخون اليونان والعرب جيدا. كما هزم مليوس آخر أمام العرب، عام ٩٦٣/٣٥٢هـ.

البيت الحادي عشر: بهرام، بلا أدنى شك، هو إسحق بن بهرام الذي يذكره يحيى وهو الذي استولى على انطاكية مع ميخائيل برتزس وكان واحدا من قتلة نقفور فوقس، عام ٩٦٩. هو أحد مؤيدي بردس سكليرس عام ٩٧٦ وسدرنوس Cedrenus.

عرف المؤرخون العرب شخصيتين باسم بلنطس، قتل أحدهما وأسر الآخر عام ٩٥٦/٣٤٥هـ. ويصادفنا أحدهما بين قتلة نقفور فوقس.

من هي الشخصية المختفية خلف هذا الاسم الغامض:

سنول (سنول) أو شنوان؟ ليس من المستبعد أن تكون هنا بصدد تصحيف لمانويل Manuel (كتب منول بدلا من منويل، الاملاء المعتاد في العربية). وبالفعل هناك مانويل في الحقبة التي تعنينا، يعرفه المؤرخون جيدا، لقي مصرعه في صقلية عام ٩٦٥/٣٥٤هـ.

من المعروف أن الاشتباكات بعد توقفها لفترة ما في صقلية، قد استؤنفت عام ٩٦٢/ ٣٥١هـ، وأن المسلمين استولوا على تاورمين ثم ضربوا الحصار على رامتا Rametta، آخر معاقل البيزنطيين القوية، في أقصى الشمال الشرقي للجزيرة، في أغسطس عام ٩٦٢/٣٥٢هـ، بقيادة الحسن بن عمار، ابن عم أمير صقلية. أثناء تلك الأحداث، اعتلى نقفور فوقس العرش واعتزم أن يضرب ضربة قوية في صقلية، فأرسل حملة هائلة قوامها أربعون الف رجل، بقيادة الخصي نقيطس Nicétas، قائدا للأسطول، ومانويل فوقس ابن ليون أخي بردس فوقس، ابن عم الامبراطور مباشرة، قائدا للجيوش البرية.

وصل الأسطول الى ميسين Messine واحتلها في أكتوبر ٩٦٤، ثم أبحر بمحاذاة الساحل واستولى على عدة مدن هامة، بينما انطلق مانويل برا لنجدة رامتا. وغير بعيد عن هذا الموقع اشتبك مع الحسن بن عمار، الذي ترك حامية للمراقبة أمام المدينة وتقدم لملاقاة مانويل. انتصر مانويل في باديء الأمر، لكن العرب استجمعوا رباط جأشهم وحملوا على الفرسان البيزنطيين فشتتوهم. حوصر مانويل بين طغمة من الأعداء (العرب) وسقط مع جواده وذبح. كان مصرعه إيذانا بهزيمة نكراء: قتل أكثر من عشرة آلاف بيزنطي. تمكن عدد قليل جدا من الفرار. بعد ذلك ببضعة أشهر، في مايو ٩٦٥، سقطت رامتا (في أيدي العرب). من ناحية أخرى، دمر أسطول نقيطس عن آخره أمام أسطول أمير صقلية، أحمد بن الحسن، في موقعة المضيق. وأسر نقيطس وأرسل سجينا للمهدية، في إفريقيا.

هكذا نرى مدى أهمية هذه الهزيمة، التي عادلت انتصارات نقفور فوقس على جبهة الشرق، الى حد كبير. كان الجيش العربي مكونا من المشاة أساسا واستطاع الجنود الأفارقة البسطاء أن يشتتوا أزهى فرق فرسان مانويل عندما ذاع خبر هذه الكارثة، شعر نقفور بألم عميق، كما أخبرنا ليون دياكر.

ليس إذن بمستغرب أن يستدعي أبو نواس أمام نقفور ذكرى هذه الفاجعة المريرة، التي أصابت الامبراطور في ابن عمه نفسه وأفنت جيشا رائعا.

ربما اعترض معترض على هذا التشخيص، بأن أبافراس في سجنه، لم يكن بوسعه أن يقف على حادثة مانويل البعيدة. إلا إننا نعرف أن شاعرنا كان يتمتع في محبسه بحرية كبيرة نسبيا. لقد كان لابد أن يقيم بمسكن خصص له في أحد ملاحق القصر الكبير وكان مسموحا له باستقبال الزائرين، وبالتالي يستطيع أن يطلع على الأخبار بسهولة.

البيت الثاني عشر: البطرسيس والتنويعات على املائها، يمكن أن تعود بالابدال، عبر صيغة مصحفة: برطسيس Burutsis الى (ميخائيل) برطزيس Bourtzés، وهو اسم فاتح انطاكية، فيما بعد، عام ٩١٩. أما عن جهلنا بكل شيء عنه في الحقبة التي تشغلنا رغم قربها من حقبة (فتح انطاكية) وعن إصرار المؤرخ يحيى بن سعيد على تسميته بـ «برجي»، فلا يمثلان حائلا كافيا (لاضعاف أطروحتنا).

أما عن الشخصية المذكورة في الشطر الثاني، فنتذكر أن حرفي الياء والنون يختلطان على المرء بسهولة في الكتابة العربية. ومن هنا نرى في الصيغة المختزلة مسطرناطس اسم بطل شقي، لحادثة وقعت عام ٩٦٥ وهو مناسطريوطس Monasteriotés. يحكي لنا سدرنوس Cedrenus أن نقفور فوقس شغل بمحاصرة موبسويست Mopsueste وشغل أخوه ليون بمحاصرة تارس Tarse، فأرسل ليون سرية بقيادة مناسطريوطس لإحضار المؤن والعلف. تفرقت هذه القوة لجمع العشب ولم تتخذ الحيطة الكافية، فهاجمها أهل تارس في جنح الليل إذ خرجوا فجأة وأبادوا معظمها. كان مناسطريوطس بين القتلى. فيما عدا هذه الحادثة فتلك الشخصية مجهولة تماما. لكن يبدو أنه كان قائدا هاما بجيش ليون فوقس. على كل حال، ما دام قد جاء ذكره في أبيات أبي فراس على قدم المساواة مع عدد من الأشراف ومادام الشاعر قد استحسن تذكير نقفور فوقس بتلك الحادثة، فلابد أنه كان للمسألة دوي وأن مناسطريوطس كان من عائلة ذات شأن.

ينتهي هنا استعراض مشاهير أبطال الحروب العربية البيزنطية في القرن العاشر الذين استشهد بهم أبوفراس على عظمة العرب الحربية، خلال حركة أسلوبية تقليدية خالية من الابتكار. إن في هذا العد ما يعطي لقصيدة أبي فراس ملامحها المميزة وما يجعلها تحتل مكانا خاصا في ديوان الشاعر بل وفي الشعر العربي كله. الا أن هذا العدد هو أيضا السبب في أن القصيدة وصلتنا مشوهة. كانت القصيدة من شعر المناسبات وتضمنت إشارات لوقائع بعينها، لم يقف على بعضها إلا الأقربون للشاعر. لذلك لم يكن ليقدر لها إلا أهمية محدودة بزمن إنشائها. كان من الطبيعي أن يسقطها الجيل التالي في غياهب النسيان. وأسماء الأعلام غير المألوفة الغريبة بالنسبة للعرب.

لم تكن لتفلت من تحريفات عديدة لا يمكن تجنبها، أدت ولاشك الى انصراف غير قاريء عن أبي فراس.

* * *



فن المديح النبوي في شعر أبي مسلم البهلاني

أحمد درويش *

ينتمي فن المديح النبوي في التراث العربي الى شريحة المناجاة الدينية التي نتج عنها على تعاقب العصور لون من المشاعر الرقيقة الصافية التي تجد في عالم الشعر مناخها المناسب للترعرع والامتداد، وتجد في لغة الشعر المجازية طريقا معبدا يستطيع أن يستوعب الفيض الوجداني الخاص، الذي تضيق عنه عادة لغة النثر بتراكيبها التعبيرية التي تجنح الى التحديد. كما تحتاج هذه الفيوض الوجدانية الى الايقاع الذي يكاد يتولد منها تولدا حتميا عندما تهتز النفس بالأشواق السامية من ناحية، ويساعدها على هز النفوس الأخرى والوصول الى أعماقها من خلال الترديد والانشاد الفردي أو الجماعي من ناحية أخرى وإذا كان شعر المديح النبوي ينتمي الى شريحة المديح من الناحية التصنيفية الشكلية التي غلب اطلاقها عليه، فإنه ينتمي في معظم نتاجه الى شعر «الرثاء» من ناحية التصنيف الموضوعي ، حيث يعني المديح في التصنيف التقليدي «ذكر محاسن الاحياء» على حين يختلف عنه الرثاء كما يقول قدامه بن جعفر بأنه «ذكر محاسن الأموات» ومن ثم فإن الصيغة الغالبة على قصيدة المديح هي صيغة «المضارع» بكل ما تستدعيه من صيغ «المزامنة» نداء ودعاء ورجاء ومواجهة، على حين أن الصيغة الغالبة على قصيدة الرثاء هي صيغة «الماضي» بكل ما تستدعيه من صيغ «الاسترجاع» تذكرا وتمثلا وإشادة واعتبارا، ومن هنا تكمن المفارقة الواضحة في التسمية التي شاعت في قصائد «رثاء الرسول» واعتبارها قصائد «مديح» باعتبار أن «المرثي» حاضر هنا وماثل في القلوب وملك مسيطر عليها يهيمن على مناخ «المضارعة» ولا يسهل إدراجه في تصنيف «الماضي» فهو ممدوح وليس مرثيا، وقد حاول امير الشعراء أحمد شوقي أن يطور المصطلح مرة أخرى حين سمى قصائد المديح النبوي بقصائد الدعاء. إذ يقول في همزيته المشهورة

ما جئت بابك مادحا بل داعيا
ومن المديح تضرع ودعاء

ولكن تسمية «المديح» ظلت هي «البردة» الواسعة التي ينضوي تحتها هذا اللون من الغناء الوجداني منذ بردة كعب بن زهير الى مدائح الشعراء المعاصرين. وشعر المديح النبوي ينتمي من ناحية أخرى الى شريحة «الشعر الديني» وإن لم يكن من الضروري أن يكون المبدعون البرزون فيه من الوعاظ والزاهدين ، فبردة كعب بن زهير التي مثلت «النموذج المحتذى» في هذا اللون، كتبت في البدء على يدي فاتك متمرد، دخل أهل عشيرته في الاسلام وأبى هو أن يدخل، بل إنه عاداه وهجا نبيه حتى أحل النبي دمه، ونصحه أخوه «بجير» أن يجد لنفسه مخرجا أو يسيح في فجاج الارض بعيدا عن الجزيرة العربية، فكانت قصيدته تلك التي كتبها وهو لا يأمن أن يمتد به حبل الحياة حتى يلقيها، ولولا أنه جاء ملثما وطلب الأمان قبل أن يكشف عن شخصيته ويلقي قصيدته، لطار رأسه بدلا من أن تطير قصيدته شهرة في آفاق الزمان والتاريخ يدرك كذلك أن زهديات «أبي نواس» كانت أجمل بناء وأبلغ تأثيرا من بكائيات «أبي العتاهية» مع الفارق المعروف بين سلوك الرجلين وانتماءاتهما، فالقدرات الفنية لها مكانتها الواضحة في ايصال الرسالة الشعورية لقصيدة المديح النبوي.

لكن التجربة الدينية إذا أضيفت اليها هذه الطاقات الفنية كانت عامل إثراء هام لقصيدة المديح النبوي.

ومن هذه الزاوية الأخيرة يستطيع تاريخ الشعر العربي في عُمان أن يركز على ملمح خاص، يكمن في ذلك التقارب الشديد بين الشعراء والفقهاء، وهو تقارب يجعلهما يكادان يتحدان معا في بعض الفترات التاريخية ، فعلى خلاف كثير من المناطق العربية الأخرى، سادت المنظومات الفقهية «سيادة مطلقة» وأصبحت تكاد تشكل لغة «العلم الديني» الذي كان يحتل بدوره مكانة «العلم الأساس» ، ويكاد أحيانا أن يكون هو «العلم» وحده، ومن هنا برزت ظاهرة الأسئلة والأجوبة المنظومة التي كان بمقتضاها يبرز الطلاب النابهون من خلال مقدرتهم على صياغة «سؤال منظوم» لأساتذتهم في واحدة من القضايا الفقهية على أن يرد الأستاذ عليه بنظم مماثل يتضمن الجواب ، ثم تتسع الدائرة فتكون الأسئلة متبادلة بين العلماء نظما ، وتشكل هي وإجاباتها موسوعات فقهية الى جانب «منظومات المتون» التي تشكلت منها كل أساسيات المعرفة في تاريخ علماء عُمان ، بما في ذلك علوم «التاريخ» والفلك والطب والتنجيم وعلوم البحار.

كل ذلك جعل الشعراء الفقهاء، أو الفقهاء الشعراء يقومون بدور متشابك حتى إن الأسئلة الفقهية المنظومة بإجاباتها التي تبين حدود الحل والحرمة نظما قد امتد مجالها الى قضايا «الغرام» فكان يوجه لمفتي الغرام سؤال يجيب عنه، كما حدث مع الشاعر أبي مسلم البهلاني ، وكان فقيها قاضيا عندما وجه إليه الشيخ سيف بن ناصر الخروصي سؤالا حول حكم «عض وجنتي الحبيب»

مفتي العصر ما على مستهام
عض تفاح وجنتي الحبيب

★ أستاذ جامعي من مصر يعمل بسلطنة عمان.

فانثنى مغضبا وقال حرام
عض تفاحنا بعين الرقيب

فأجابه :

ما على المستهام إثم بهذا
وأرى الاثم راجعا للحبيب
هيمان العشاق نوع جنون
ومناط التكليف عند القلوب
مكنوني أعض منه كما شئت
وخلوا بيني وبين الذنوب

إن هذا التشابك الشعري الفقهي يساعد في تلمس مذاق خاص لشعر المديح النبوي لدى الشعراء العمانيين، على قلة ما بقي لنا من انتاجهم الذي ضاع ولا شك جزء كبير منه عبر العصور.

وربما كان الشاعر ناصر بن سالم بن عديم الرواحي المشهور بأبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ - ١٩٢٠) نموذجا واضحا لهذا التشابك المعرفي والشعوري سواء على مستوى التكوين الثقافي، أو الانتاج المكتوب شعرا أو نثرا، أو الأداء الوظيفي وشغل المناصب، أو التأثير التعليمي والتثقيفي أو الشعوري لدى الآخرين، ففي كل هذه الجوانب يصعب الفصل بين الشاعر فيها والفقيه عند أبي مسلم، وإن كان الحس الشعري يعصمه من الوقوع في المزالق التي تحدث نتيجة هذه التشابكات.

فقد كان قاضيا دينيا بارزا، وقد تولى منصب القضاء في زنجبار في عهد السيد حمد بن ثويني ، وكان صحفيا نابها أصدر واحدة من أوائل الصحف العربية بعد عصر الطباعة وهي صحيفة «النجاح» التي كانت تصدر في زنجبار، وكان ذا ثقافة دينية تجديدية يتابع كتابات الشيخ محمد عبده، وينقل عنه كثيرا في مؤلفاته الفقهية الكبيرة وفي مقدمتها «نثار الجوهر» وهو الى جانب هذا كله وربما قبل هذا كله كان شاعرا شديد التأثير، تنتقل منظوماته الدينية عبر حلقات الأذكار ومجالس الابتهالات فتنعش النفوس والقلوب ، كما تنتقل قصائده السياسية على ألسنة الرواة سرا وعلانية فيكون لها مفعول قوي في تعبئة الصفوف وتوحيد الكلمة والتمسك بهدف بعيد النظر.

لقد أغرت الناحية الشفوية والترديد الجماعي للشعر الديني من قبل الجماعة التي أحاطت بالشاعر، أغرته أن ينتج لهذه القلوب الظامئة ماءها الذي ترتوي به، وأن ينتج للأسماع المتلهفة تنويعاتها الايقاعية التي تبتعد بها عن الرتابة، في الوقت الذي تظل فيه حائمة حول المحور الأساسي، وفي هذا المجال قدم أبو مسلم جهدا شعريا طيبا حين دأب على التأمل في المعاني الدينية لاستخراج ايقاعات مبتكرة منها، وجانب الصعوبة الفني في مثل هذه المحاولات، يكمن في أن هذه المعاني طرقت من قبل آلاف الشعراء، ويكاد الشاعر للوهلة الأولى حين يقترب منها أن يردد قول الشاعر القديم: «ما أرانا نقول إلا معارا» ومع ذلك فإن البهلاني استطاع أن يستخرج كثيرا من الايقاعات المبتكرة من هذه المعاني المطروحة.

لقد خصص أبو مسلم ديوانا كاملا يبلغ مائتين وخمسين صفحة للتأمل في أسماء الله الحسنى والفواتح والخواتم المتصلة بها، وكان تعامله معها من الناحية الفنية في معظم الأحايين تعاملا جيدا.

ولئن بدا أن القصائد التي خصصها للمديح النبوي لا تتجاوز عشرين صفحة في ديوانه، فإن كثيرا من قصائد الابتهال الالهي كانت تتضمن فقرات طويلة عن الحب النبوي، باعتباره مدرجا للصعود الى الآفاق العليا بل إن بعض القصائد التي وضعت في باب الالهيات تكاد تكون خالصة للمديح النبوي مثل قصيدة الخاتمة الأخرى التي تبدأ على النحو التالي:

وصل وسلم عد أسرار كل ما
لذاتك من اسم بدا أو بخفية
وصل وسلم عد أسرار جاهها
ومقدارها في الشأن والعظمية

ويستمر في ترديد الجملة الأولى «وصل وسلم» في صدر ثلاثة وعشرين بيتا متتالية قبل أن يذكر المصلى عليه في البيت الرابع والعشرين.

على المصطفى الهادي اليك محمد
رسولك ختم الرسل خير البرية
هو الجامع الأسماء جمع تحقق
ومشكاة مصباح الصفات الجليلة

ويقوده هذا الانتقال الى تحويل صدور الأبيات من جمل فعلية الى جمل اسمية تبدأ بالضمير «هو» الذي يحتل مكانا خاصا في عالم الذكر والانشاد ويظل الضمير يكرر في صدارة عشرة أبيات متتالية، كلها تشير الى صفات مديح الرسول حتى يقوده ذلك الى بحر المناجاة الخالصة والتوسلات التي تعود به الى استخدام الجملة الفعلية وخاصة في صيغة الدعاء حتى تصل الخاتمة الى ذروتها

توسلت ملتاذا بسلطان قربه
إليك وحسبي أن يكون وسيلتي
ومن يتوسل بالرسول محمد
يلاق المنى من عين كل رغيبة

وعلى هذا النحو تدور القصيدة في أبياتها التي تربو على الستين حول شخصية الرسول ﷺ حتى وإن أدرجت في باب الالهيات،وهو منهج يتردد بدرجة أو بأخرى في قصائد عديدة من قصائد الالهيات عند البهلاني.

أما القصائد التي قدمت تحت عنوان «في مدح الرسول ﷺ» فهي تغترف الى جانب فيض الشعوري الخاص من تقاليد المديح النبوي الممتدة في التراث الشعري على اختلاف اتجاهاتها.

فهي أحيانا تنزع الى اتجاه صوفي يدور حول فكرة «النور المحمدي» وكونها أصل الوجود وأقدم الأشياء ، ومن خلال صلة فكرة النور المحمدي بالوجود تتعدد زوايا النظر إليها في شعر أبي مسلم ، فمحمد عنده غوث الوجود، وسر الوجود، ونور الوجود، وروح الوجود، وأنس الوجود، وأمن الوجود، ، وعين الوجود، وعز الوجود.... الخ، وهي كلها صور مجازية روحية

يجد الابداع الشعري الصوفي من خلالها طريقه الى الانطلاق والتجنيح، وفي قصيدة تقترب من مائتي بيت تزدحم هذه التجليات المتصلة بالنور المحمدي من خلالها

غوث الوجود أغثني ضاق مصطبري
سر الوجود استلمني من يد الخطر
نور الوجود تداركني فقد عميت
بصيرتي في ظلام العين والأثر
روح الوجود حياتي إنها ذهبت
من جهلها بين سمع الكون والبصر
روح الوجود وهي الكرب العظيم وفي
أنفاس روحك، روح المحرج الحصر
أنس الوجود قد استوحشت من زللي
وأنت أنسي في وردي وفي صدري
أمن الوجود أجرني من مخاوف ما
أحرزت نفسي منها في حمى الحذر

وهذا المنزع الصوفي يتكرر في قصائد أخرى للبهلاني فهو يقول للرسول ﷺ مخاطبا في إحدى قصائده

أهلا بمن خلق الوجود لأجله
سر الوجود وفاتح الأقفال
أهلا بمغني العالمين بجوده
دنيا وأخرى غنية المفضال

ونستطيع أن نشتم في هذا الاتجاه عند أبي مسلم رائحة شعراء الصوفية الكبار كابن عربي والحلاج والجنيدي والشبلي. أما المنزع الثاني في مدائح البهلاني النبوية، فهو ما يمكن أن يسمى بالمنزع التاريخي السردي، وهو ينتمي أيضا الى تقاليد تراث قصيدة المديح النبوية، ويعتمد على سرد أجزاء من السيرة النبوية، وليس من الضروري في كل الحالات أن تكون هذه السيرة مطابقة للأحداث التاريخية الموثقة، فقد تجنح أحيانا الى ما يمكن أن يسمى بالسيرة الشعبية، وهي السيرة المعتمدة على سرد الكرامات والمعجزات مثل حنين الجذع وبكاء الغزالة وغيرها من الوحدات التي ما تزال تشكل صلب قصيدة المديح النبوي في الآداب الشعبية عند «شاعر الربابة» مثلا، وأحيانا ما يتم المزج بين الرافدين كما جاء في همزية البوصيري وغيرها من القصائد التي حذت حذوها وأبومسلم يلجأ الى السرد التاريخي في مثل قوله

وكان أمينا في قريش محببا
اليها بصدق الوعد قبل النبوة
الى أن أتى جبريل بالحق من لدى
الاله ونال الجهد منه بغطة
فقال له «اقرأ» قال: ما أن قارىء
فقال له (اقرأ باسم ربك) وأثبت
وقم وادع وأصدع بالذي جاء في الورى
ولا تبتئس واصبر على كل نكبة

أما المنزع الثالث في قصيدة المديح النبوي عند البهلاني، فهو منزع «الزخرف البديعي» وهي طريقة تمتد جذورها الأولى الى عصر شعراء «البديعيات» وهي أنماط من القصائد، كان يعمد الشعراء فيها الى أن تكون القصيدة مكتوبة في مدح الرسول، ويشتمل كل بيت منها على محسن بديعي، بحيث تكون القصيدة في ذاتها تسجيلا لأنواع المحسنات البديعية كأن تبدأ القصيدة مثلا بقول الشاعر

«إن جئت «سلعا» فسل عن جيرة الحرم»

فيكون في البيت جناس تام بين «سلعا» و«سل عن» وأبومسلم البهلاني يلجأ الى نوع فريد من البديع في قصيدته الثانية في مديح الرسول، فهو يلجأ الى ترتيب أبيات القصيدة وفقا لتتابع الحروف الهجائية، بمعنى أنه اذا كانت كل أبيات القصيدة تختتم بالتاء بحكم كونها تائية القافية، فإن كل بيت منها يبدأ بحرف من حروف الهجاء ويبدأ تاليه بحرف آخر على نسق تتابعي، الهمزة فالباء فالتاء فالثاء الخ، وأكثر من هذا يحاول الشاعر أن يشيع في البيت الذي يبدأ بالهمزة مثلا حروف الهمزة والذي يبدأ بالباء حروف الباء وهكذا.. وتسير بدايات القصيدة على النحو التالي

أشمس أضاءت أم سنا وجه غرة
وليل سجى أم حالك الضوء أبدت
بريق الثنايا لاح أم برق عارض
فهيج بلبالي وشوقي ولوعتي
تمنيت من دهري أفوز بنظرة
إليها فهل لي أن أفوز بمنيتي
ثبت على صدق الوداد فما انثنت
ولكنها شحت علي بمهجتي

وعلى هذا النحو يستمر توالي الأبيات، فيبدأ الأبيات التالية

بحروف الجيم فالحاء فالخاء فالدال فالذال حتى تكتمل الحروف الثمانية والعشرون فيعود الشاعر من جديد ليبدأ بيتا بحرف الهمزة ويعقبه بيت بحرف الباء

أتت نحوه الاملاك من أمر ربه
وما كان أمر الله الا لرحمة
بطست ملي حكما ونورا فابقرت
عن القلب حتى أفعمته بحكمة

ويستمر على هذا النمط حريصا على أن يشيع في البيت نغمة الحرف المختار، محاولا أن يتخلص من التكلف وان كان يقع فيه أحيانا، ولكن ذلك يقبل في إطار الجهد الكبير للسيطرة على حرف أبجدي واتخاذه مفتاحا لنغمة ايقاعية وترتيلة صوفية في قصيدة مدح نبوية.

ألقيت هذه المداخلة في صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أسسه معالي السيد عبدالله بن حمد البوسعيدي في القاهرة.

* * *

مرثية الزوال: روايتان وأسطورة واحدة

الفم المقدس
الوقوف على السر
حصن بثمن قاس
نقش لتراث مهدد بالزوال

محمد الطاهر امحمد *

تعكس الاسطورة بيئة بظروف خاصة تؤدي فيها الأسطورة دورا اخلاقيا مثاليا يتضمن اعراف وعادات الناس عبر تاريخ طويل من التفاعل مع الحياة الملغزة بالمعرفة اليسيرة للمجتمعات القديمة «فالاسطورة هي التعبير عن الحقيقة بلغة الرمز والمجاز»[1] وتتراكم الخبرة الانسانية وتنطق عبر علاقات مترابطة مع الكائنات خاصة تلك التي يكون لها دور هام واساسي في المعيشة أو لعلامة ما، فتسبغ مظهرها الانساني على الاشياء وخاصة الحيوانات. «واتحاد الانسان مع العالم الحيواني الطبيعي حقيقة وجودية هي «الطوطمية» التي تقيم اواصر قرابة ما بين جماعة بشرية وحيوان معين»[2] فالاسطورة أداة تفسير وصوت الخبرة الانسانية ترسي قوانينها بفم مقدس، تتفوه بالقانون الذي يحافظ على الحياة من منظور اخلاقي، والرواية، كرؤية فنية للحياة، تعكس واقعا اجتماعيا في ظروف محددة، تستلهم من الاسطورة المبادىء الاخلاقية في الواقع الروائي، فتتبدى الاسطورة مصدرا للوحي يلزم باحترامها وتقديسها، وتظهر من خلاله اقدار «الكون الروائي» المغلف بالطقوس السحرية، وبالمعرفة العميقة الجذور للارث الانساني الذي يتشبث بدور المتحكم في المصائر بفاعلية الجذور البعيدة في الزمن، المؤثرة في التكوين الانساني ذي المخيلة الخصبة القادرة على الاقتراع والتأليف بلغة تحل اشكالات الواقع الانساني والحضاري الكوني.

تتشابه الاساطير احيانا بفعل تشابه تساؤلات البشر، وخاصة تلك التي تتقارب في المعتقد والجغرافيا، والبيئة الاجتماعية والثقافية. وسوف نحاول هنا التعرف على ملامح أسطورة من خلال رواية «نزيف الحجر» للكوني، والسفينة البيضاء لأيتماتوف. الاسطورة تدور حول الغزالة الام، ام القرون في رواية «السفينة البيضاء» لجنكيز آيتماتوف وتسمى المارال، ويبدو انها نوع من الايل او الودان يعيش في غابات قرقيزيا

وتدور الاسطورة في رواية نزيف الحجر للكوني عن الغزالة الأم تتداخل مع الودان في تبادل القداسة والمكانة والرباط الانساني «الطوطمي».

وتشغل الأسطورة في الروايتين النقطة المركزية التي تدور حولها الاحداث، فهي لا توظف جزئيا او هامشيا انما تؤسس العالم الروائي بكل تفاصيله، فالاسطورة هاجس الشخوص وراسمة اقدارهم.

رواية «نزيف الحجر» فضاؤها الصحراء الكبرى، وأبطالها «أسوف» الشخصية الرئيسية والاب والام وعدد قليل من الوافدين في حياة رحل يعيشون عزلة منقطعة عن العالم.

وفي رواية «السفينة البيضاء» الشخصية الرئيسية طفل يتيم والجد والخالة والملاحظ والعامل المساعد وزوجته، وبيئة الرواية محمية جبلية نائية ومنعزلة

ينظر بطلا الروايتين لبيئتهما نظرة واحدة، فهما يتفاعلان مع محيطهما بإنسانية عميقة.

السفينة البيضاء: [قال وهو يركض «للجمل الراقد» هكذا سمي ذلك الحجر الجرانيتي الاحمر الاحدب الغائص في الارض حتى الصدر].[3]

[«وكان لديه ايضا حجر «السرج» حجر نصفه ابيض ونصفه اسود ابلق به مجلس كالسرج يمكن الجلوس عليه وكأنك على ظهر حصان، وكان لديه كذلك حجر «الذئب» الذي يشبه الذئب الى حد كبير وهو حجر اشيب ذو لبدة قوية وجبهة ثقيلة»].[4]

نزيف الحجر

[ثم أصبح يطلق على الاودية والشعب والجبال أسماء الاشباح الموسومة على صخورها، فهذا وادي الغزلان، وتلك شعبة الصيادين، وذلك جبل الودان، وذلك سهل الرعاة حتى اكتشف الجن الاكبر العملاق المقنع المنتصب بجوار ودانه المهيب].[5]

السفينة البيضاء:

تدور الاسطورة في «السفينة البيضاء» حول الغزالة الام - أم القرون التي تتبنى طفلين بشريين وتنقذهما من مصير مهلك.

[المارال: لقد قتل الناس ابني التوأمين، انني ابحث عن اطفال لي].[6]

[عندما يكبران لن يقتلا ابنائي فساكون لهما اما وهما سيكونان ابني فهل سيقتلان اخوتهما واخواتهما؟].[7]

نزيف الحجر

في هذه الرواية يتربص عطش الصحراء برحالة جوال وطفل وامه فتتدخل غزالة ام لتفتدي حياة الصغير.

[كافا الخالق المخلوقات فأوجدها في الحياة، ثم رأى ان يمتحن

★ كاتب من ليبيا

صبرها فأوجدها في الصحراء، وجعل سره في الماء المعدوم، وجعل سرا آخر في القربان القاسي. من ضحى بنفسه في سبيل انقاذ حياة اخرى وقف على السر وكسب الخلود، ابن آدم يموت عطشا ولن ينقذه الا الدم].[8]

[القربان سيفتح عهدا ما بين نسلك وبين ابن آدم سيحرم عليه دم ابنك وابناء ابناء ابنك * الى أبد الابدين].[9]

[نحن الآن وابن آدم اخوة بالدم. هذا الحصن اشتريناه بثمن قاس].[10]

فهل ينجح القربان والتبني في اتقاء خطر الانسان، وانقاذ الكائنات المسالمة المضحية؟

السفينة البيضاء. تحدد المصير كالتالي

[ومن ذلك اليوم بدأت المصائب وحل بنسل الغزالة الام. ام القرون بلاء عظيم، راح كل واحد تقريبا يصطاد المارال الابيض في الغابات واعتبر كل بوجي لزاما عليه ان يضع على قبر آبائه قرون مارال].[11]

[وكانوا يبيدون المارال جملة ويقتلونه قطعانا، وكانوا يتراهنون حول من يحصل على قرون بها افرع اكثر].[12]

نزيف الحجر. تباد القطعان ايضا ولا تراعى حرمة العهد المقدس

[في السابق كان يصطاد في الغزوة الواحدة غزالة واحدة. اثنتين اذا ابتسم له الحظ. اما الآن فانعكس الوضع. اصبح يصرع كل القطيع في غزوة واحدة. ولا تنجو سوى غزالة واحدة او غزالتين اذا حصل الحيوان المسكين على ابتسامة من الحظ].[13]

[في تلك الليلة لم يقتل قابيل ابن آدم أخته* فقط ، ولكنه أكل لحمها ايضا].[14]

في الروايتين نجد من يسفه العهد الموروث ويتحلل من تبعاته ويهزأ من معتنقيه في إشارة الى حياة كاملة مهددة بالانقراض والذوبان.

السفينة البيضاء

[كان الناس يؤمنون بالغزالة ، كم كانوا اغبياء وجهلة. اولئك الناس ، شيء مضحك ، اما الآن فالجميع متعلمون! من بحاجة اليها حكايات الاطفال هذه].[15]

مثل هذا البائس تسعده حتى حكاية، ما ان رأى المارال في الغابة، حتى طفرت الدموع من عينيه ، وكأنما رأى اخوته الاشقاء الذين ظل يبحث عنهم مائة سنة].[16]

نزيف الحجر [عجوز النحس ارني كرامتك واهرب الى الجبل في جلد ودان. أين كراماتك ياولي الله يا عبد العبيد].[17]

وتنتاب ابطال الروايتين احزان عميقة ويقضون تكفيرا عن الذنب لاجبارهم على خرق العهد المقدس، او احتجاجا على هذا التحول. فبطل السفينة البيضاء يلقي بنفسه في النهر، وفي نزيف الحجر يصلب ولا يبوح بسره، اما الاب والجد (آخر اسلاف العهد) فهذه صورتهما

السفينة البيضاء [ان مأمون العجوز كان ممددا هنا تكفيرا عن حكايته عن الغزالة الام ، ام القرون وانه رغما عنه تطاول على ما كان يوصيه به طوال حياته ، على ذكرى الجدود على ضميره ووصاياه، وانه أقدم على ذلك من أجل ابنته المنحوسة ومن أجله هو حفيده].[18]

نزيف الحجر [ولكن الاب تغير منذ أن انتحر ذلك الودان المكابر بين يديه. أصبح مهموما واجما كئيبا يكثر من ترديد المواويل الوجدانية الحزينة، ويغفل عن محاطبته عندما يتحدث معه او يتوجه اليه بسؤال].[19]

[ان حزن الأب لا يعدو ان يكون ألما مبعثه ان الحياة القاسية تجبره على أن يصطاد الودان وهو لا يريد ان يصطاد الودان].[20]

وفي الروايتين يتوحد الحيوان المقدس بصورة الأب والجد (الاسلاف).

السفينة البيضاء: [وأجبر جده على أن ينقلب على جنبه وانتفض عندما تحول الى ناحيته وجه العجوز المخمور الملوث بالوحل والتراب بلحية صغيرة بائسة ملبدة، وتراءى للصبي في تلك اللحظة رأس المارال الام البيضاء].[21]

نزيف الحجر: [رأى أباه في عيني الودان الصبور العظيم رأى عيني الوالد الحزينتين الطيبتين].[22]

تلك كانت الملامح الرئيسية لاسطورة الغزالة الام. اوردناها ليس بحثا عن تناص ، بقدر ما هي محاولة لتبين مؤثرات مشتركة، تواردت بين الروايتين ، بشكل او بآخر ، وكأنها مرثية واحدة، لعالم طبيعي تزحف المدينة تهدد وجوده ، او كأنها نقش لتراث مهدد بالزوال.

ترسي الروايتان على اساس مشترك في عدد من الابعاد منها، كونهما روايتين قصيرتين ، يتطلع بدور البطل فيهما ضمير أخلاقي هو ضمير الاسلاف الاقل تلوثا، وبتراث انساني يستمد أصوله من تفاعل تاريخي مع البيئة والكائنات، يتعرض لخطر انقراض مؤكد، تواجه فيه الطبيعة العزلاء مدينة مدججة بأدوات الخراب، وينفرط فيه عقد الحياة (التابو) بانهيار التوازن الطبيعي ، بفعل الاخلال بالعهد المقدس.

* رواية «نزيف الحجر» احدى اهم روايات الكاتب «ابراهيم الكوني» الروائي الليبي

* رواية السفينة البيضاء للكاتب جانكيز آيتماتوف روائي من قرغيزيا وهي جمهورية ذات حكم محلي في روسيا

* اشارة الى مجتمعات ماطريركية

المراجع:

١ ـ المعجم الفلسفي ص٧٩
٢ ـ رفعت سلام «ظاهرة ليبية اسمها الكوني» الفصول الاربعة (طرابلس) عدد ٧٨ ابريل ٩٤م، ص١٥٠
٣ ـ جنكيز آيتماتوف ، السفينة البيضاء (موسكو دار التقدم ، ١٩٨١م)، ص٧
٤ ـ نفس المرجع السابق
٥ ـ ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر (لندن دار الريس للكتاب والنشر، ١٩٩٠م)، ص١٣
٦ ـ آيتماتوف، السفينة البيضاء ص٥٣
٧ ـ نفس المرجع السابق.
٨ ـ الكوني نزيف الحجر ص١١٤
٩ ـ نفس المرجع ص١٢١
١٠ ـ نفس المرجع ص١٢٢
١١ ـ آيتماتوف السفينة البيضاء ص٥٨
١٢ ـ نفس المرجع السابق.
١٣ ـ الكوني «نزيف الحجر» ص١٠٦
١٤ ـ نفس المرجع السابق ص١٣٨
١٥ ـ آيتماتوف «السفينة البيضاء» ص٦٥
١٦ ـ نفس المرجع السابق ص٦٩
١٧ ـ الكوني «نزيف الحجر» ص١١٤.
١٨ ـ آيتماتوف «السفينة البيضاء» ص١٤٦
١٩ ـ الكوني «نزيف الحجر» ص٤٩.
٢٠ ـ نفس المرجع السابق ص٥٠.
٢١ ـ آيتماتوف «السفينة البيضاء» ص١٤١
٢٢ ـ الكوني «نزيف الحجر» ص٧٥

* * *

هارولد بنتر: ضيق المكان لاتساع الرؤى

سيد عبدالخالق *

* لا أحسب أن هناك الكثير مما ليس يعرفه اي مهتم بأدب المسرح عن المسرحي الانجليزي الشهير هارولد بنتر H. Pinter فعدد كبير من مسرحياته قد تم نقله الى العربية مصحوبا بسجل وافر - يشبه البيلوجرافيا - عن حياته وأعماله. وان كان لابد لمن يطالعون بنتر لاول مرة ان نلقي بقليل ضوء حول واحد من أبرز كتاب الدراما المعاصرة قبل الدخول الى نصه المسرحي: الصمت Silence.

ولد الكاتب الانجليزي المعاصر هارولد بنتر عام ١٩٣٠ لاب يعمل حائكا للملابس بحي «ايست ايفد» بلندن، ذلك الحي الشهير الذي كان مسرحا لاحداث العنف والجريمة قبل وبعد الحرب العالمية الثانية، الأمر الذي جعل بنتر يتخذ، في صباه، موقفا معاديا من الحرب تمثل في رفضه تأدية الخدمة العسكرية معلنا انه «معارض حي الضمير» Conscientious objector؛ وهو تعبير معناه ان لدى المرء عقيدة تحرم عليه الحرب وهو طبقا للقانون الانجليزي قد يبرر الاعفاء من التجنيد بشروط.. لم يستطعها بنتر بطبيعة الحال مما عرضه لتجربة السجن في تلك الفترة المبكرة من حياته.

وقد نال بنتر قسطا ضئيلا من التعليم الرسمي في مدارس لندن القديمة، شغل على اثرها عددا كبيرا من الوظائف الدنيا قبل أن يحترف التمثيل عام ١٩٤٩، كان منها بوابا لأحد اندية البلياردو وسائقا بنك آخر، وممثلا احتياطيا يقوم بدور اي ممثل يتغيب عن العرض. وكان ان بدأ حياته الادبية كشاعر أول الامر، فنشر عددا كبيرا من قصائده في مجلة الشعر اللندنية The Poetry of London عام ١٩٥٠. وبديهي ان تلك البداية قد اثرت على عمله - فيما بعد - ككاتب مسرحي تقوم نصوصه - في الاساس - على رؤى وجدانية اكثر من اشتمالها على احداث متكاملة او قصص متماسكة بالمعنى التقليدي للكلمة. أما حياته المسرحية فقدت كممثل في فرقة «برفينشيال ديبرتوري» تحت اسم مستعار هو «ديفيد بارون» ثم زواجه من الممثلة الشهيرة «فيفيان ميرسانت»، التي قامت بتمثيل معظم الشخصيات النسائية في مسرحياته. وكانت مسرحية «الغرفة» ١٩٥٧ هي اول اعماله المسرحية، وهي مسرحية ذات فصل واحد. وفي العام نفسه كتب مسرحية «النادل الاخرس» ثم اول مسرحية طويلة له وهي «حفل عيد الميلاد» التي رغم تحمس النقاد لها الا انها فشلت عند عرضها بلندن، وان كانت قد حققت نجاحا كبيرا عند انتاجها للتليفزيون. اما نصه المسرحي «الحارس» ١٩٦٠ فهو العمل الذي ضمن لبنتر مكانة مرموقة بين رفاقه من كتاب الدراما في بريطانيا بل والعالم، مما جعل الناقد البريطاني «هارولد هوبسون» يذهب الى ان ثمة شيئا عن هارولد بنتر «يوحي بأنه الرجل الذي يجدر به ان يعتلي مكانة بارزة بين كتاب مسرح «الرويال كورت» وهو يقصد جون اوسبورن، وجون اردن وارنولد ويسكر ممن شكلوا حركة الستينات في المسرح الانجليزي والتي اصطلح على تسمية اصحابها «كُتاب الغضب»، الذين بشرت بهم مسرحية جون اوسبورن الشهيرة: «انظر الى الخلف في غضب» ١٩٥٦.

وبعد النجاح الذي حققه بنتر بمسرحية «الحارس» كتب: التشكيلة ١٩٦١، العاشق ١٩٦٣، حفلة شاي ١٩٦٥، العودة الى البيت ١٩٦٥، مشهد طبيعي ١٩٦٨، الصمت ١٩٦٩، الليل ١٩٦٩، الايام الخوالي ١٩٧٠، الارض الحرام ١٩٧٤، الخيانة ١٩٧٨، والتي تعتبر لرتدادا الى الدراما الاجتماعية في مسرح بنتر، ثم البيت الزجاجي، أو بيت النبات The Hothous وهي مسرحية طويلة، ربما أطول مسرحيات بنتر، كتب نسختها الاولى عام ١٩٥٨، ثم أعيد النظر فيها وقدمت عام ١٩٨١، واخيرا «لغة الجبل» التي قدمت عام ١٩٨٩ بعد صمت دام أربع سنوات، وقام بإخراجها بنفسه على خشبة المسرح، بالاضافة الى اعداده التليفزيوني لعدد كبير من الاعمال الروائية، كان آخرها: حرارة النهار The heat of the day للكاتبة الانجليزية اليزابيث بوين.

* ومسرحية «الصمت» تندرج تحت قائمة «التوظيف الشعري للغة» عند بنتر، ذلك التوظيف الذي يتراوح ظهوره على فترات متباعدة بما لا يسمح بتحديده او حصره في فترة معينة يسهل وصفها بالمرحلة الشعرية عنده. بل إنك لست امام لغة تستطيع ان تصفها - فحسب - بالشاعرية دون أن يجانبك الصواب من هنا أو هناك. ولست أيضا أمام مسرح شعري بالمعنى المألوف لهذا الشكل، وبما قد يستدعي الاستشهاد بـ ت.س اليوت، مثلا، او «كريستوفر فراي» او غيرهما. لابد اذن لمتتبع بنتر ان يتوقف امام هذا النص، او امام ذلك التكنيك الدرامي الذي يعاود بنتر من آن لآخر. وان كان الوقوف أمام نصوص من امثال «الصمت» و«مشهد طبيعي» و«الليل». وقد كتبت جميعها فيما بين ١٩٦٨ و١٩٧٠ - سوف يكشف عن مرحلة انتقال في حياته الفنية؛ تلي الدراما الاجتماعية التي تمثلها «العودة الى البيت» ١٩٦٥ وتسبق «الارض الحرام» ١٩٧٤، مرحلة تلعب اللغة فيها الدور الاعظم ان لم يكن الدور كله. وفيها يجنح بنتر بشدة نحو تكريس هذا العنصر الفريد كبديل للحدث، وان صح التعبير فاللغة هنا هي الحدث. وقد يزداد الامر غموضا اذا ما افترضت من جانبي ان توظيف هذه اللغة لم يتم عبر قالب «حواري» مسرحي مألوف، بل يمكن الجزم بأنه ليس ثمة حوار بالنص بالمعنى المتعارف عليه! وانما على اقل تقدير «ثلاث حالات» - بعدد شخصيات النص — من المونولوجات الداخلية المتجاورة، وليست المتنامية، لهذه الشخوص.

والصمت، كغيرها من نصوص بنتر، تؤكد على ملمح رئيسي في فلسفته تجاه اللغة المنطوقة، حيث انه لا يريد ان يقول لنا ان اللغة عاجزة عن احداث تواصل حقيقي بين البشر بقدر ما يريد أن يلفت نظرنا الى انه من النادر ما يستخدم البشر اللغة لهذا الغرض. وغني عن البيان ان هذا التوظيف لا يعني

* كاتب من مصر.

باللغة بوصفها اداة نفعية تحقق اغراضا فكرية بل هي تتجاوز ذلك، لا كي تتماس فحسب مع طبيعة الشخوص، بل كي تتضافر. بوصفها تشكيلا مع رؤية النص في نسيج اشبه «بالدانتيلا» لا يجوز فصله، او بوصفها الوجه الآخر لعملة واحدة كما حددها نقاد ما بعد البنيوية، وقد تكون «لغة الجبل» ابرز مثالا على ذلك. وهي واحدة من اقصر مسرحيات بنتر السياسية وأشدها تكثيفا. وتصور نوعا من التصادم بين «اهل الجبل» ورجال الشرطة. وهنا نرى بنتر يقترح ان يؤدى هذا النص بمستويين من اللغة- اولهما العامية ويتحدث بها اهل الجبل، والثانية الفصحى. الرسمية، التي يتحدث بها رجال الشرطة. ومن هنا لابد من مبرر مضموني، رؤيوي للتشكيل الشعري في «الصمت». فإذا كانت لغة الحوار عند بنتر تخلق ما يمكن تسميته «بالنص التحتي»، من خلال التاكيد على لحظات الصمت والسكون ربما تكون اكثر من تركيزها على ما هو منطوق، أو الاتكاء على مفردات الواقع اليومي لشخوص لم تنل حظا من الثقافة اللغوية، بما قد يتضمنه هذا من انحراف عن القواعد الاجرومية وتضمين مفردات لا وجود لها بقواميس الفصحى، ان كان ذلك، فلست أبالغ في ان لغة هذا النص برهافتها وجنوحها الشديد نحو التكثيف الشعري تخلق «نصوصا تحتية» وليس نصا واحدا، وان كان يمكن ادراجها جميعا تحت مسمى «الحالة». أنت هذه المرة امام شخوص غير موصفة على المستوى التعليمي او الثقافي او السلوكي، كي تستشف تبريرا ما لانماطهم اللغوية. انت امام كائنات فحسب، اغلب الظن انها تحدث نفسها، تتحرك وتتذكر: حركة محدودة في مكان محدود لا يتغير على الدوام، ومقتطفات متناثرة، ليست على السنتهم بقدر ما هي في طور التخلق بأذهانهم وتصوراتهم، قد تمثل جزءا من حيواتهم السابقة، او ربما هي حيواتهم باكملها على نحو من الضيق وعدم التنوع كالمكان الذي يتحركون فيه. ورغم ذلك فذكريات الشخوص دائما ان لم تكن محض زيف وتلفيق لا اساس له، فهي ليست على عمومها مبهجة، بل كفيلة في اغلب الاحيان بتدمير الاطار الوهمي الذي صنعته الشخصية لنفسها بوصفه ملجأ آمنا للاحتماء من اطلالات الماضي، او بديلا مقبولا — مؤقتا - لماض مزيف. وهذا ما قد يفسر «ضيق» المكان وعدم تغيره في معظم النصوص، والذي يمثل ضيقا رمزيا يفضح ازمة الشخوص وحركتها المحدودة في الحياة وخوفها من مواجهة الخارج. ورغم ذلك، لا مفر من الصدام مع هذا الخارج، ذلك الذي يفرض نفسه على نحوين: إما التقابل الحتمي الذي يفرضه الواقع الضيق على افراده أينما كانوا، وكيفما اعتصموا ضده، واما عن طريق الشخوص ذاتها، فيما يشرعون في نبش الماضي بحثا - ودائما بلا جدوى - عن منطقة مضيئة تضفي قليلا من المسرة على اللحظة الراهنة، وهذه التقنية تعد من ابرز التقنيات الملازمة التي يعتمدها بنتر في تحقيق رؤيته للعالم وتصوير شخوصه. فها هي شخصية الاعمى / الخارج، في اولى مسرحياته «الغرفة»، والتي تظهر على نحو شبه فجائي كي تهدد حياة «روز» - المهددة اصلا - باستدعائها ماضيها، المنحل، وينتهي النص بتحويل الزوج الى مجرم على أثر قتله هذا الاعمى. وفي الحارث تجد هذه التقنية بحذافيرها متمثلة في «ديفيز» ذلك الافاق المتشرد الذي يأويه «استون» في بيته، فما يكون منه سوى محاولة الايقاع بين استون واخيه «ميك». وكذا الامر مع شخصية «روث» في «العودة الى البيت»، عندما دخلت حياة تلك العائلة المخوخة هشة الجذور معدومة التواصل كزوجة لاكبر الابناء «تيدي» فتكرس لمفاهيم الانحلال والفساد المستشري بين افراد العائلة، ويعيد حضورها ظلالا كثيفة لذكرى الام الراحلة شائنة السلوك مما يثقل على «سام» العم فيموت على اثر التذكار في مشهد رث كئيب غريب. وفي «الليل» - وهو اقصر نص لبنتر، عرض ضمن مجموعة من الثنائيات المسرحية المختلطة على خشبة «الكوميدي ثييتر عام ١٩٦٩ - يوشك زوجان على الانفصال فقط لانهما حاولا ان يتذكرا كيف وأين التقيا اول مرة. اما في «الصمت» فالكارثة تأخذ شكلا اكثر بعدا في تقديرنا، وان لم يكن يتمثل في صورة حركية عنيفة كما سبق، وانما نرى الشخوص وقد انتهت من نبش ذكرياتها، دون العثور قطعا على منطقة تضفي على سلوكياتهم شيئا من الراحة، او الاطمئنان.. تراهم وقد دخلوا تدريجيا في دائرة مغلقة بتكرارهم ذات العبارات التي وردت في بداية النص، مما يشي بجنونهم او هوسهم الفعلي المتوقع او الموحى به منذ البداية!! نحن امام نص دائري على مستوى التشكيل، تضافر معه تلك الرؤية التي تعني «دورة» هؤلاء الافراد في نطاق مصمت محكم الغلق كغرفة بلا نوافذ، ولا سبيل للنفاذ منها، لجأوا اليها بأنفسهم وهم الآن يعانون منها وينتظرون ما بين حين وآخر صفعة «الخارج» الحتمية المدمرة. استمع معي الى «بيتس» - احدى شخصيات النص - وهو يحدد تلك الازمة في وضوح قائلا «أجول داخل ذهني، غير اني لا استطيع ان أنفذ من بين جدرانه او أخرج للريح. المروج مسورة، والبحيرات مسورة والسماء سقف».

أنت اذن تستطيع ان تتنبأ بحدوث الطارئ، المفاجئ، والمتوقع في آن - وان ثمة كارثة لابد ملمة بالشخوص، وان كان من غير المتعين ان تتنبأ بسلوك الافراد تجاهها. ان بنتر لا يقدم لك تعريفا جامعا لشخصيته كي يمكنك التنبؤ بسلوكياتها، فهو يرفض ان نصر على تزويد الشخصية بملف كامل من الدوافع، هي في الحقيقة دوافع الكاتب وليس الشخصية. فليس للكاتب الحق ان يزحف داخل شخوصه ليدعي انه يعرف ماذا يحملها على الفعل او ماذا تحس به. وكل ما يستطيع ان ينجزه هو ان يقدم وصفا دقيقا للحركة الحادثة او تصويرا لموقف ما قبل الانطلاق وتسجيل ما يحدث من تغيرات. ومن ثم، فانت امام الشخصية وهي تتخلق باستمرار عبر تطور الحدث وليس عبر ايديولوجية الكاتب الخاصة به، والذي يتعين عليه - ما ان وضع شخوصه داخل حلبة الصراع — أن ينسحب، ولا يتعدى حضوره الجلوس في بنوار ما مشاهدا، وربما مشاركا المتفرج في طقوس الدهشة الاولى!!

ثمة ملمح بنائي أخير، قد لا يفوت المتامل، ينطوي عليه النص المقدم؛ وهو اعتماد بنية هرمية للنص على نحو مقلوب - إن جاز هذا التحديد الرياضي - حيث تبدأ بفتح مساحات كبيرة للمونولوج الداخلي، ثم تخفت تدريجيا الى ان تتحول اللغة الى بقع بانورامية متناثرة تتم بحذق فائق حتى يطبق الصمت التام على ضفاف النص. وليس هذا معناه ان شخوص بنتر في طريقها الى التلاقي. ان شخوصه كما لا يمكن التنبؤ بحركتها المستقبلية كأسماك الزينة لا يمكن الجزم بتلاقيهم في نقطة واحدة. ورغم ضيق المكان، وربما وحدوية الازمة الا ان كلا منهم يعيش ازمته على نحو مخالف للآخر، ايا كان هذا الآخر. اذن .. النتيجة الحتمية الوحيدة هي التلاشي، والانتهاء، وهكذا ترى العبارات الاخيرة في النص، وقد بدت وكأنها تخرج عن أفراد في النزع الاخير، مقطرة، وفلاشية، ومكررة، وغير كاملة!

لا أحسبه، عند هذا الحد، اني وفيت بالنص او صاحبه، وغاية ما طمحت اليه ان اكتشف معك مدخلا لقراءة نص اعتبره معظم النقاد واحدا من أصعب نصوص بنتر، وأكثرها على الاطلاق غموضا.

* * *

ثنائية العودة والرحيل في قصص طاغور

بدر عبدالملك *

نود أن نوضح في مقدمتنا المقتضبة أننا لا نستطيع في ظروف زمنية محددة ان نتناول بالدرس العميق كل قصص طاغور القصيرة نتيجة بعدنا عن المصادر وصعوبة الحصول عليها. لذا لن تكون دراستنا كافية وشمولية لكل ما كتبه طاغور من القصص القصيرة ما بين فترة ١٨٨٤ ـ ١٩٤١. ولا العودة الى مناقشة مرحلة سابقة عن هذه المرحلة . حيث ثمر النبتة الاولى للموهبة القصصية بدأت أبكر بعقد من الزمن . وعلى هذا الاساس وجدنا ان «مختارات» من القصص القصيرة لطاغور ستكون مفتاح الدخول الى عالمه ، منطلقين من اعتمادنا على الترجمة الانجليزية الرصينة والدراسة الاكثر حداثة في اعمال طاغور الشعرية والقصصية والتي وضعها «وليم راديس» وهي دراسة طويلة عبارة عن اطروحة الدكتوراة لعام ١٩٨٧، وهو حاصل على عدة جوائز ادبية حول غرب البنغال وبنغلاديش ومحاضرا في اللغة البنغالية وأدبها في المدرسة الشرقية والدراسات الافريقية في بريطانيا، وسنقوم بتحليل موضوعة العودة والرحيل من خلال الثلاثين قصة التي وردت في كتاب راديس كونها تغطي اخصب واغزر مرحلة من حياة طاغور القصصية. وهي المرحلة الواقعة ما بين ١٨٩٠ الى ١٩٠٠م.

*** العودة والرحيل الطاغوري:**

اذا كان طاغور مولعا بثنائية الحياة والموت ، واستمرارية العلاقة بينهما ، ثنائية الزواج والشراكة العائلية بين قطبي الكراهية والحب ، الطيبة والقسوة. فإن الرحيل والعودة عالمان متحركان في اغلب النتائج في خاتمة القصص او نهاياتها، والعودة والرحيل يحدثان في المتن الحكائي من اول وهلة ، بل وفي البدايات القصصية من اول ضربات الريشة الطاغورية على لوحاته التسجيلية والانطباعية. وحين تغادرنا تلك الشخصيات فانها غالبا ما تحمل معها مأساوية الحياة والشعور بالاحباط والرغبة في الخلاص من الحزن المدمر. لن نتوقف كثيرا حول القصص التي شاهدنا فيها الشخصيات وقد عادت الى البيت بحتمية الارتباط العائلي الموضوعي. الغامض والقسري، وانما سنمس تلك الشخصيات التي تعود او لا تعود ، حينما تغادر امكنتها ، اذ ينتظرها شبح الموت وظلاله، او تلك التي تحركت في المجتمع وهربت منه. ذلك الذهاب والاياب الاوديسي لا ينقطع في حراكية القصة ولا نحتاج ان نضع عدستنا على تجوال شخوصها سواء كانوا في بؤرته او هوامشه وانما محورنا يتكثف حول البعد الدلالي والحياتي والاجتماعي للرحيل والعودة. نظريا إننا مشدودون الى نقطة كونية ونفسية ومكانية في ان نعود او لا نعود، غير اننا لا نستطيع المضي في الحياة دون نهاية الرحلة كحتمية ابدية لعلاقة الانسان بالموت. تتم النهايات القصصية الميلودرامية باستخدام وتوظيف موت الشخصية كرحيل من الحياة. اختفاء الشخصية في نهاية القصة كرحيل من المشهد الحياتي. قد لايهم الى اين؟ المهم ان رحيله يكمن في اختفائه المؤقت او قد يكون السرمدي. الهروب في القصة نوع من الرحيل نحو العدم ، فالنهاية لا نهائية عند الرواية اما القارىء فعليه ان يبني تصوراته حول حالة الشخوص في غموضها. في قصة «الحياة والموت» رحلت «قدم بيني» مؤقتا في داخل بنية المجتمع ، داخل بنية حكائية كاذبة تم تصديقها نتيجة الخطأ والاعتقاد بانها ماتت حقا، بينما الرحيل النهائي والحقيقي هو انتحارها في الخاتمة. وهنا يولد الموت الفعلي الذي ارادت برهنته «قدم بيني» في قصة «مكتب مدير البريد» شعر الموظف برغبة جادة للعودة لكنه لم يعد. هذا الانفصال النهائي مثل انفصال الموت والحياة. ولكن بريق الامل لم يمت ايضا عند الفتاة الصغيرة «راتان» ظلت تدور بقرب مكتب البريد تنتحب بغزارة ، ربما عاشت بامل باهت في ذهنها بأن «دادبابو» ربما يعود في اللحظة الاخيرة ، غير ان القارب كان يبتعد واختفاء القرية كان يطوي معه املا اخيرا، كان الرحيل يتوازى مع موت الامل. في «الخسارة والربح» كانت القصة عبارة عن رحلة نحو الموت وخسارة الانسان شيء اكثر من مرعب. اما «راجيران» فهو يختفي الى عالم غيرمعروف من لجل ان يحيا على مسرح الحياة ابنه كما هو في قصة «عودة السيد الصغير» غير انه رحيل قسري دون رغبة او فرح. اما العائلة التي فقدت طفلها وصدقت انه ابنها الضائع فإنها امام نصف الحقيقة الخادعة ، وهي عودة هشة، وهمية نتقبلها دون خياركبديل للعاطفة الضائعة والمنتظرة كما هو عند الزوجة التي فقدت ابنها في يوم عاصف ممطر، «راجيران» نموذج آخر للضياع الانساني في ذلك «الحشد الغوغائي» كما فضل ان يقوله لنا طاغور، ليس المهم ان نموت ويعثر على أجسادنا، وإنما كيف نموت وبطرق مخيفة ومختلفة. دون عنوان ولا هوية هكذا اختفى العجوز راجيران ولم يعطف عليه الا الرجل الذي تضرر منه مرتين، مرة بالاهمال ومرة بالكذب. في قصة «القسمة» يبرز الطلاق الابدي بين العائلة الواحدة ولا عودة للحب طالما هناك الجشع والصراع حول ملكية الميراث. في قصة «شهرة تارابراسانا» يعود الشخصية الى بيته من كلكتا خاوي الوفاض بأوهامه وأوهام زوجته في شهرة عاجلة وثروة مرتقبة. في «التنازل عن الثروة» يغادر الشخصية «ياجانات» البيت وهو محمل بعذابات الضمير دون ان يغفر له احد ، كما رحل مع الموت نتيجة حماقته وقتله حفيده داخل القبو في المعبد المهجور، وظلت الثروة دون وريث معروف. في قصة «الليلة الوحيدة» عاد الراوية الى غرفته بعد هدوء العاصفة وهو يقلب مصيره وقدره وحياته بين حالة الذات وخداعها ، بين الاحلام المحسوسة واللذة والتعلق فيما وراء اللانهائي من القيم والعادات والطقوس. مكبلا بأثقال الخوف من الخطيئة الهندوسية. في «الذهب الخادع» تبرز تراجيدية العلاقة بين الزوجين ، وتمزق الشراكة والثنائية المتضادة

★ كاتب من البحرين.

AMBIVALANCE التي وضعها طاغور في لحظة نفسية سوداوية تأملية عاشها الزوج وهو يدرس قرار الرحيل محاولا الخروج من محنته والانتقام لكرامته المهانة في البيت الهندي. وقد حطمت الزوجة فيه الطقوس العائلية.

كان الوصف من حيث مناخه يعكس العاطفة المشروخة في رمزية الظلمة ومجازية الصمت ، كأن هناك مساحة كونية تفصل بين الاثنين ، العمق والصمت وامتداد الظلمة في تلك اللحظة ، الظلمة من الداخل والخارج . في وعي الانسان وعواطفه داخل البيت وخارجه، داخل «بيبنات» وخارج الكون ، داخل غرفة الزوجة وروحها المظلمة ، والم الزوج في فناء بيته في تلك الليلة الاخيرة . عاد من بيناريس الى بيته (بيناريس منطقة حج مقدسة للهندوس) محبطا ورحل عنه محبطا ، وفي كلتا الحالتين كانت الزوجة القوة القسرية والمتسلطة في دفعه الى حافة القرار السيىء. في قصة «العطلة» جاءت ام «باتيك» لتأخذه للبيت بعد ان قضى وقتا صعبا في بيت خاله ، غير ان باتيك لن يستطيع العودة للبيت معها . انه سيغادر نحو العطلة الابدية. كان النص غامضا في الخاتمة بين حالة الهذيان في ان نفهم انه سيموت أو سيعيش لقضاء عطلته . في حكاية «كابلي والاه» يعود الشخصية الافغاني «رحمت» من السجن في الوقت الذي ترحل فيه «ميني» الصغيرة الى بيت زوجها. غير ان الحدث لا ينتهي هنا، وإنما بالرحيل الجميل والمفرح نحو الوطن «انها بركات جمع الشمل ونعمة اللقاء بالاهل». وهنا يحطم طاغور الخاتمة بعزف مفرح يدخل البهجة الى قلوبنا بعد ان ادخلنا في رعب الانتحار والموت والاشباح في قصص عديدة كل خاتماتها ميلودرامية. في قصة «العقاب» تغادر الضحية الى الجحيم كما قالت لنا في النهاية ، غير اننا نتالم لموتها المأساوي ، فقد قتل الشقيقان الزوجتين بطرق مختلفة. اما شخصية «كريشنا غوبال» في «حلت المشكلة» يعود الى منطقة القداسة والحج في بيناريس كإنسان متدين وورع بعد ان حل المشكلة حول الميراث والارض بين ابنه الهندوسي والمستأجر المسلم محاولا طاغور ابراز العلاقة والتسامح بين الطوائف عند الجيل القديم الذي يفهم الدين بصورة مختلفة ويرفض التعصب له. في «منتصف الليل» تتوالى حكاية العودة المنتظمة ليلا للطبيب بسبب حالة البارانويا والخوف والهواجس لدى الشخصية. تغادرنا زوجته الاولى في القصة منتحرة نتيجة اليأس والمرض وانشراخ وتمزق في العاطفة الانسانية . اما «نيلكنتا» في قصة «المنبوذ» فان العائلة الطيبة تعود الى بيتها بدونه «بينما نيلكنتا» يختفي دون اثر ولا احد يرغب في البحث عنه. غير ان طاغور يترك لنا اشارة سوداوية لتشرد ذلك الكائن المنبوذ الذي يتجول ضالا دون بيت او عائلة ، دون عاطفة انسانية او حب. وحيدا مثل الكلب الذي ينبح على حافة الشاطىء في القصة وهو يبحث عن لقمته. جائعا ومنبوذا . يضع طاغور بحساسية إصبعه على الجرح والظاهرة الاجتماعية للمشردين مقدما لوحة لحقيقة انسانية مؤلمة وعن حالة التخمة والمجاعة في آن واحد. فكم من «نيلكنتا» اليوم يتجول في عصرنا بين قمامات المدن العصرية؟ في قصة «الاخت الكبيرة» تغادر الشخصية الحياة بالقتل المتعمد وتترك طفلا يتيما لا نعرف مصيره ، في «انكسار المقاومة» يغادر الزوج مسرح المدينة بعد ان رموه خارجه كنموذج للممثل الفاشل ، لتصعد الخشبة «غريبالا» الجميلة والزوجة والمرأة المضطهدة اجتماعيا في بنية مجتمعية محافظة

الانتصار للمرأة والتطور والجمال حيال الرجل الاناني. القبيح في روحه، والبشع في سلوكه ، وقد حملت الخاتمة من الدعابة والسخرية وصراخ جمهور معجب بشخصية «غريبالا» ومستنكر نموذج الزوج ، وكان العالم هناك سيواصل التمثيل والمشاهدة ناسيا في الخارج زوجا بائسا ومكسورا ، خارج مسرح الحياة بعد ان كسرت المقاومة - بكسر السين - في قصة «الضيف» يرحل «تاراباد» نحو عالم بلا قيود ، غير ان النهاية هنا بدت غامضة حول ماهية الرحيل. هل رحل الى الابد نحو الموت؟ أم رحل نحو رحلة الحياة والتجوال كالطائر الطليق، بين ذراع امه/ الارض دون بيت ولا مسؤولية، غير الفرح والغناء. في «الامنيات الممنوحة» حدثت العودة والرحيل عبر الفانتازيا من الطفولة الى الشيخوخة والعكس بين الاب وابنه وتبادل الادوار ثم عادت حيث كانت في واقعها الطبيعي، ليصور لنا طاغور قصة طريفة من طرائف قصص الاطفال التربوية الجامعة بين الحكمة والموعظة والطفولة والبراءة. وتغادر المرأة الجائعة وطفلها بعد ان يتم طردهما في قصة «الابن القربان» فلا نعرف الى اين ستذهب؟ غير انها ستلحق بركب «المنبوذ» متجولة فكنا امام صورتين متنافرتين خارجيا ، وهي صورة التخمة وصورة الجوع ، ويفصل بين الابن والاب عالم واسع من الظلم الاجتماعي مثلما ظلمت الام من قبل وتم طردها جورا. في قصة «الاحجار الضائعة» تحركت القصة بصورة دائرية، الحضور من المدينة بالقطار والعودة بالقطار بعد ان قرانا قصة ليست خيالية وحسب بل وكابوسية ايضا. تمددت سرديا الى ما لا نهاية بشكل مترهل للغاية. في «الطائش» يرحل الطبيب وهو يتحسر على مغادرته بيت الآباء والاجداد. ولكن مغادرته كانت مقنعة فهو لا يستطيع العيش بين ركام عالم نتن بالوحشية والفساد. لا يملك الطبيب هنا صكوكا لتحرير القرية والناس الذين يعيش معهم غير انه خطا خطوات متقدمة بصرخاته الاحتجاجية ضد الظلم الاجتماعي المتجسد في شخصية ضابط الشرطة وجهازه. انفصال العلاقة بين الطرفين نتيجة يقظة ضمير الطبيب ومشاعره المرهفة حيال موت المريض من جهة وفظاظة وقسوة صديقه ضابط الشرطة المرتشي. وفي قصة «نعمة البصر» لم تعوض الزوجة الجديدة ما كان يبحث عنه الزوج الطبيب ، فقلبت حياته الى جحيم فغادر بيته هربا فإن أسوأ شيء في الحياة ان تكون أعمى دون أن تفقد بصرك الحقيقي. لقد وجدنا في الثلاثين قصة لطاغور مرتكزاته الفكرية والفلسفية والحياتية ، والتي تحكمت في مجمل مسيرته الكتابية خلال العقد الاول من حياته كشاب طري العود والخبرة محاولا الحفاظ على التوازن والتوفيق في الصراع بين قطبي الخير والشر، بين القسوة والفظاظة والطيبة والحنان، بين الفرح والحزن، سواء لدى راويته او شخوصه الكثار الذين تنوعت طبائعهم وامزجتهم ونوازعهم الانسانية ، بل ورغبة البعض منهم في الخروج والتمرد. كما شاهدنا الكراهية والحب كمظهرين للخير والشر والطيبة والقسوة والجشع والطمع والقناعة والبساطة والانصياع ، الغيرة والحسد وانعدام الثقة والكذب والخداع والغش والبراءة والنميمة والاشاعة والفساد والرشوة ، كلها قيم ونوازع خيرة وشريرة أطلت في القصة الطاغورية إما بصورة واضحة جوهرية محتلة صدارة الحدث ونسيج القصة وعناصرها البنائية الهامة كالشخصيات واللغة أو تلك الاشارات التي مرت كالفلاش السريع الذي تكفي من ومضة صغيرة ومكثفة ان تضيء مساحة كبيرة من مشهد المدينة والقرية وعالم الناس هناك، وكيف يفكرون ويحلمون وقد استسلموا للوحشية والغدر والبؤس غير أنهم يتمردون أحيانا برغم كل طقوسيات الديانة والعائلة والسادة الملاك.

* * *

خطاب الموت في الشعر الجاهلي

أحمد الحسين *

أرّق الموت بال الانسان، وشغل تفكيره المصير المحتوم الذي أثار في اعماق نفسه المضطربة تساؤلات حائرة عن جدلية الموت والحياة. وسر الفناء، وغاية الزوال.

وقد عبرت ثقافات الشعوب، وفلسفاتها، وأساطيرها عن قضية الموت بمستويات مختلفة ونقلت كثيرا من التصورات عن طبيعة العدم والبقاء. وكان الشعر من بين الفنون الابداعية قد حمل خطرات فكرية، وتأملات ذهنية اطلقها الشعراء تعبيرا عن حقائق الوجود وبانوراما الحياة والفناء.

والشاعر الجاهلي عني بأمر الموت كسائر الناس، ومضى به تأمله الفكري الى إدراك حقيقة الحياة. في قصرها ومحدودية أيامها، فهي كالكنز تنقص، ولا تزيد كما يقول طرفة بن العبد:

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة

وما تنقص الايام والدهر ينفد

وبدت له الحياة كثوب معار في اشارة الى عدم امتلاكها، ومن طبيعة الاشياء المعارة أنها لا تدوم ولا بد ان يستردها من أودعها. وعندئذ فان مصير الانسان الى زوال، وان قدره أن يسلك درب المنية، ويلحق بالذين سبقوه كما تخبر بذلك سعدى بنت الشمردل اذ تقول:

ولقد علمت بأن كل مؤخر

يوما سبيل الاولين سيتبع

ولقد علمت لو ان علما نافع

ان كل حي ذاهب فمودع

والانشغال بالموت اوقد في نفس الشاعر جذوة قلق لا يسكن، افسد عليه متعة الحياة وكدر صفوها. اذ صار الشاعر يخشى ان يصرعه الموت في اية لحظة وان يباغته الردى في غفلة، ما دامت سهامه مشرعة لا تخطيء من تصيبه، وادراك الموت بحد ذاته يتجلى في التفكير بالمآل الذي يصير اليه الشاعر حيث سيصبح منزله العامر حفرة موحشة، لا مؤنس فيها ولا أنيس. حفرة تسفي عليها الرياح يهجع فيها جثة هامدة، لا تسمع، ولا تجيب، انه الشعور بالعدم المطلق كما عبر عنه المثقب العبدي اذ قال:

ولقد علمت بأن قصري حفرة

غبراء يحملني اليها شرجع

فبكى بناتي شجوهن وزوجتي

والأقربون الي ثم تصدعوا

وتركت في غبراء يكره وردها

تسفي علي الريح حين أودع

حتى اذا وافى الحمام لوقته

ولكل جنب لا محالة مصرع

نـدوا اليه بالسلام فلم يجب

أحداثة وصم عن الدعاء الأسمع

* حتمية الموت:

ولعل الفكرة التي تشير اليها الابيات السابقة تؤكد مفهوم الحتمية، فالموت حقيقة ثابتة، وقضاء مقدر، لا مهرب منه، ولا منجاة.

والشاعر الجاهلي كان مدركا هذه الحقيقة، وكان على يقين راسخ بان الموت منهل يرده الجميع، ولا يمكن للمرء أن ينجو من سهامه، او يظفر بالخلود لمال او جاه او سلطان:

إني وجدك ما تخـلدني

مائـة يطيـر عفـاؤهـا أدم

ولئن بنيت لي المشـقر في

هضب تقصـر دونه العصـم

لتنقبن عني المنيـة ان

اللـه ليـس لحكمـه حكـم

وقد تحدث عن هذه الحقيقة اكثر من شاعر، فهذا طرفة يجد الانسان مقيدا بحبال المنية، ولا خلاص له منها، ولا فكاك:

لعمرك ان الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياه باليد

وذاك ابو ذؤيب الهذلي يتأمل الحياة من حوله، وكيف تفتك المنية بالناس ولا تجد بينهم من يقوى على رد غائلة الموت، فلا التمائم تنفع، ولا التعاويذ تجدي لانها قوة الحتمية المطلقة اذ يقول في صيغة من الواقعية، والاستسلام العاجز:

واذا المنية أنشبت اظفارها

ألفيت كل تميمة لا تنفع

وبلغ الاستسلام الى هذه الحتمية درجة من الاعتقاد بأن الموت سينال الانسان، ولو صعد في السماء او احتمى في القلاع والحصون، فلابد أن تناله اسباب المنايا كما يرى زهير بن ابي سلمى اذ يقول:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه

ولو رام أسباب السماء بسلم

ومناقشة فكرة الحتمية من جانب آخر قد تمنح الانسان حرية في الاختيار فمادام الموت قدرا مضروبا، ومحددا فان خشية أسبابه لا تهب المرء خلودا، فلماذا لا يغشى الانسان ساحات الوغى، ولماذا لا يرحل في الارض، ويطوف بين الاصقاع؟ بل لماذا يستكين مستسلما والموت حين يأتي لا علاقة له بهذا او ذاك من الأسباب:

ألم تعلمي الا يراخي منيتي

قعودي، ولا يدني الوفاة رحيلي

مع القدر الموقوف حتى يصيبني

حمامي لو ان النفس غير عجول

* شمولية الموت:

ويتفرع عن الحتمية معنى الشمولية. فالموت يساوي بين الناس كافة، وبذلك تبرز عدالته التي لا تؤثر في نفاذ احكامها مكانة المرء او منزلته بين القوم، فالموت لا يترك احدا كما يخبرنا طرفة:

أرى الموت لا يرعي على ذي قرابة

وان كان في الدنيا عزيزا بمقعد

★ كاتب من سوريا.

وفي شمولية الموت يتحقق نوع من العزاء بالمساواة، حيث تزول الفوارق، وتلغى الامتيازات وهذا ما يخفف من أثر وقع الموت على النفوس، ويبدو تقبل هذه النتيجة مرضيا بعض الشيء. فالانسان الحي حين يتأمل قبور الموتى يجدها واحدة في مظهرها، فأنت لا تميز بين قبر شجاع، او قبر جبان، ولا بين قبر بخيل او قبر كريم لانك كما يقول طرفة

ترى جثوتين من تراب عليهما

صفائح صم من صفيح منضد

وفي اطار فكرة الحتمية وما ينتج عنها من شمولية اصبح التفكير بالخلود ضربا من المستحيل الذي لا طاقة للانسان به، ولا مطمع، واصبحت نظرة الانسان الى الموت تتسم بالواقعية وذلك من خلال تأمله في مصير الاولين، الذي كون في وجدانه قناعات راسخة عبر عنها بصيغة التساؤل او الاستفهام اذ قال:

فكيف يرجي المرء دهرا مخلدا

وأعماله عما قليل تحاسبه

ألم تر لقمان بن عاد تتابعت

عليه النسور ثم غابت كواكبه

* اللذة والموت:

وفي ظل هذه الحقائق التي كونها الشاعر الجاهلي عن طبيعة الموت، وحتميته، وشموله أيقن ان مواجهة الموت باللذة هي شكل من اشكال التعبير عن وجوده، ولهذا دعا الى فلسفة او طريقة وجودية في العيش تقوم عناصرها على تحقيق اكبر طاقة ممكنة من المتع الحسية، التي يرد بها على الموت، ويبادر بها المنية:

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

على أن مفهوم اللذة لا يقتصر على المتعة الحسية التي تخلق السعادة او البهجة في النفس فالشاعر الجاهلي اذ يطلب المتعة الجسدية، فإنه يشير من جهة اخرى الى اللذة المعنوية التي تحققها أفعال طيبة كالشجاعة، والكرم، وبذل المعروف، فهو، يحرص ان يشتري في حياته الحمد، والثناء، لان ذلك يحقق له متعة في حياته، ويبقى أثره حيا بعد مماته كما يقول عروة بن الورد مخاطبا امرأته:

ذريني ونفسي أم حسان انني

بها قبل ألا أملك البيع مشتري

أحاديث تبقى والفتى غير خالد

إذا هو أمسى هامة تحت صير

وحين نتأمل دوافع الخوف من الموت كما عبر عنها الشعر الجاهلي، نجدها تنطلق من ادراك الشاعر ان الموت يحول بين الانسان، والملذات الحسية والمعنوية، ولولا أن الموت يحرم الانسان منها لما وجد الشاعر رهبة في مواجهة المنية

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى

وجدك لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبق العاذلات بشربة

كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وكري إذا نادى المضاف محنبا

كسيد الغضا نبهته المتورد

وتقصير يوم الدجن، والدجن معجب

ببهكنة تحت الطراف المعمد

ولا يغيب عن البال أن الحاح الشاعر الجاهلي على انتزاع الملذات، واغتنام المكرمات يصور اعتقاده باستحالة الخلود من جهة، وعدم الايمان بالحياة بعد الموت من جهة ثانية فهو ومن خلال رؤية وثنية، مادية يؤمن بالحاضر المدرك على حساب المستقبل المجهول وهذا ما عبر عنه طرفة اذ قال:

كريم يروي نفسه في حياته

ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى؟

* الموت النفسي:

وخطاب الموت في الشعر الجاهلي لا يقتصر على موت الجسد فحسب فهناك تلمح اشارات الى معنى الموت النفسي، وقد ناقش اكثر من شاعر هذه الفكرة، وقارنوا بين موت الجسد، وموت النفس، وبدا لهم ان موت النفس أقسى، وأشد مرارة من فناء الجسد على نحو ما يذكر عدي بن رعلاء الغساني:

ليس من مات فاستراح بميت

إنما الميت ميت الأحياء

انما الميت من يعيش ذليلا

سيئا باله، قليل الرجاء

والمعنى الذي يريده الشاعر هنا ان الذليل عاجز عن تحقيق وجوده، اذ هو مسلوب الارادة والحرية، وهو بالتالي لا يختلف عن الميت، بل يزيد عليه في معاناته، واحساسه بالدونية، والاذلال لانه حي، ويعيش بين الناس.

والموت المعنوي الذي نبه اليه الشعراء الجاهليون يشكل منعطفا خاصا في ادراك معاني الموت، ونلاحظ أن الاهتمام بفكرة موت الروح اخذت اهتماما واسعا في نقاشات الفلاسفة، وتأملات المفكرين، وأصبحت هذه الفكرة موضوعا أساسيا خاصة لدى شعراء الرومانسية الذين تغنوا بالروح وموتها في قصائدهم الشاكية، ومناجاتهم الذاتية.

وتجدر الاشارة الى ان الموقف من الموت لم يكن ثابتا، فهو يتبدل من طور الى آخر، وكما وجدنا اكثر القصائد الجاهلية تصور كره الموت، وتعبر عن الرغبة في الحياة، ودوامها فان بعض النصوص تحمل موقفا آخر، يبدو من خلاله الشاعر وقد ضاق بالحياة، فهو يشكو طولها، ورتابتها المملة بلا معنى.

وغالبا ما تكون هذه التحولات مرتبطة باطوار نفسية، وزمنية يمر بها الانسان ولا سيما حين تداهمه الشيخوخة، ويصل الى مرحلة ارذل العمر، وما يصاحب ذلك من تغير الزمان وتبدل الاقران، وعندئذ تفقد الحياة معناها، ويصاب المرء بالسأم، ويشعر ان حمل الحياة أصبح عبئا ثقيلا كالذي نجده في قول المستوغر بن ربيعة:

ولقد سئمت من الحياة وطولها

وازددت من عدد السنين مئينا

مائة أتت من بعدها مئتان لي

وازددت من عدد الشهور سنينا

هل ما بقى الا كما قد فاتنا

يوم يكر، وليلة تحدونا

ولعلنا مما سبق نكون قد وقفنا على جانب من خطاب الموت في الشعر الجاهلي، وقفة موجزة بدا لنا من خلالها ان الشاعر الجاهلي قد صاغ لنا رؤيته للموت على أنه حتم، يشمل الناس كافة، ولا مطمع للانسان في خلود يرتجى.

وكانت تلك التصورات والتأملات التي عبر عنها الشاعر الجاهلي وثيقة الصلة بالحياة البدوية وبيئتها الفكرية التي تقوم على التجربة، دون التوغل في متاهات الفكر، والمناقشات الفلسفية العميقة التي تبحث في عالم الموت الغامض والمجهول. ولهذا لا نجد غوصا في طبيعة هذه الظاهرة ولا تصوروا عن امكانية الانتصار على الموت بالبعث، والحياة الثانية كما جاء في الديانات التوحيدية وهذا ما جعل صورة الموت قاتمة، ورحلة الموت نهائية لا عودة لغائبها، وبذلك يمكن أن ندرك عمق الجزع النفسي الذي يسري في أعماق الشاعر الجاهلي في مواجهة فكرة الموت، والتعبير عنها في قالب من الحكمة الشعرية، والخطرات التأملية المتشحة بالقلق، وهواجس الخوف والاضطراب.

* * *

بعد نصف قرن: «دكتور جيفاجو» يعود الى روسيا

أشرف الصباغ *

من المعروف أن رواية «دكتور جيفاجو» قد كتبها الشاعر «بوريس باسترناك» (١٨٩٠ ـ ١٩٦١) نثرا في ٥٠٥ صفحات (الطبعة الروسية الجديدة)، وجاء الجزء الاخير منها (السابع عشر) شعرا. واستغرقت كتابتها حوالي عشر سنوات كاملة (١٩٤٥ ـ ١٩٥٥)، وعندما رفضت السلطة السوفييتية في عهد خورتشوف نشر الرواية، استطاع المؤلف ان يرسل بنسخة مهربة الى ايطاليا، وهناك صدرت طبعتها الاولى عام ١٩٥٦، ثم رشح باسترناك بعدها مباشرة لجائزة نوبل، وحصل عليها عام ١٩٥٨ عن هذه الرواية بالتحديد، على الرغم من أن أشعاره اعظم بكثير من هذه الرواية النثرية التي ظلت ممنوعة في الاتحاد السوفييتي حتى مجيء ميخائيل جورباتشوف بسياستي «بريسترويكا» و«جلاسنوست» ـ اعادة البناء والعلانية ـ، فطبعت رسميا عام ١٩٨٨ وتم تداولها ضمن موجة «الادب السري» التي عمت الاتحاد السوفييتي آنذاك، وبشكل عام فقد كان صدور الرواية حدثا ادبيا شغل الادباء والنقاد والصحفيين سنوات طويلة. وقد وقف القراء من هذه الضجة موقفا تشوبه الحيرة طوال ما يقرب من نصف قرن تقريبا. فهل انتهزت السياسة الغربية فرصة صدور الرواية لتستغلها لمصلحتها؟ أم أن الكتاب جدير حقا بكل هذه الضجة، حتى استحق مؤلفه جائزة نوبل؟

أما ان السياسة الغربية قد استغلت الظروف التي رافقت ظهور الرواية، فهذا صحيح، ولا سيما ان ذلك جاء عام ١٩٥٦، اي بعد رحيل ستالين عام ١٩٥٣، وبداية حكم خورتشوف الذي اجرى بعض الاصلاحات النسبية في حين بقيت العلاقة بين الشرق والغرب على طبيعتها السابقة من حيث الصراع والتشدد، واما ان الكتاب عمل أدبي رائع يستحق كل هذه الضجة فهذا لا يزال موضوع جدل حاد بين النقاد والدارسين.

فمن ناحية مدى «روسية» الرواية، يرى العديد من النقاد ان الكتاب ليس كامل الروسية، وقد ولده الخوف من «فقد القومية». بينما يعارض البعض الآخر على اعتبار ان الفنان القومي الروسي لم تكن له اية علاقة بمثل هذا الخوف، حيث أن هويته قد ترعرعت على ارض مغايرة تماما. اما بعض النقاد الامريكيين فقد كانوا يرون ان الكتاب «سوبر روسي» ـ كعادة الامريكيين عندما ينظرون لشيء يروقهم ـ وأطلقوا على آراء باسترناك «ذات النزعة السلافية». ومن ناحية تقييم المستوى الفني للرواية، فالبعض يرونه اخفاقا ابداعيا واضحا، بينما يرى النقاد الامريكيون ان باسترناك قد تعمد التبسيط لكي تكون الرواية «سهلة للقراء»!

ان رواية «دكتور جيفاجو» تعتبر عملا ملحميا بطوليا تصويريا شاملا، على حد زعم البعض من الذين يرون في الرواية عبقرية فريدة من نوعها وخاصة النقاد الغربيين، باعتبار انها تقوم اساسا بإسقاط مصير البطل ـ او الابطال ـ على تاريخ البلاد في فترة تاريخية معينة. وهنا يمكن مقارنة هذا العمل بأعمال كتاب كثيرين مثل الكسي تولستوي وفيدين وماركوف وتشايكوفسكي وستادنيكوف وغيرهم، فيتضح مباشرة ان الاضعف من بين هؤلاء جميعا هو باسترناك في روايته د. جيفاجو، وبالطبع لا يمكن بأي حال من الاحوال مقارنة هذا العمل بالاعمال الضخمة المعدودة، والتي لاقت نجاحا عظيما مثل (الحرب والسلام ـ ليف تولستوي) و(الدون الهادىء ـ ميخائيل شولوخوف) و(حياة كليم سامجين ـ مكسيم جوركي). وعلى الرغم من ذلك فهناك العديد من الكتاب الذين تناولوا هذا الجنس الادبي من اجل صياغة وإثبات وجهات نظرهم الاجتماعية ـ الاخلاقية من خلال الصور والشخصيات. وبالتالي فمثل هذه الروايات تكون في جوهرها روايات آراء ووجهات نظر، وظهور الكثير منها لم يكن ظاهرة أدبية بقدر ما هو عملية ثقافية سياسية. لكن تظل هذه الرواية هي الاضعف من بين أغلب ما ظهر من هذا الجنس الادبي.

ومع ظهور الرواية في موسكو عام ١٩٨٨ حاول البعض النظر اليها بعيون امريكية عندما رأوا الانصراف الواضح عنها من قبل الجمهور، فأعدها المخرج المسرحي يوري لوبيموف للمسرح، ولكن العرض جاء أضعف بكثير من مستوى الرواية نفسها، حيث وضعها المخرج بشكل اكثر سوداوية في اطار الموسيقى الكنسية الروسية، والتراتيل الدينية، وتم مزج المونولوجات بأشعار بوشكين وبلوك ومندلشتام. ومن ثم جاءت المسرحية في مجملها على شكل اوبريت غنائي جنائزي، ان جاز التعبير، الى جانب استخدام الطقوس الدينية المسيحية، والشموع بمفهومها الديني كمعادل بصري للاضاءة، مما اكسب العرض طابعا وجدانيا حزينا اوقع الراوي على الطريقة البريختية في مازق، ودفع بالعرض في اتجاه آخر مضاد تماما للمنهج البريختي. بينما جاءت الموسيقى صاخبة وغير متسقة مع الايقاع النفسي والحركي للممثلين، ومتناقضة مع ايقاع العرض المسرحي وعالمه النفسي من ناحية اخرى. وبشكل عام جاء العرض هزيلا ليس فقط على مستوى الديكور التجريدي والاضاءة البدائية والنص الضعيف، وانما ايضا على مستوى التجربة المسرحية بحضورها التاريخي وانعكاساتها السياسية والاجتماعية والفنية. فالغوص في التاريخ والتعامل مع الاسباب والنتائج يتطلب حذرا شديدا، ونظرة موضوعية ثاقبة، ووعيا تفصيليا بالحاضر في علاقته بالماضي، حتى لا تأتي التجربة المسرحية كتفريغ للتجربة التاريخية من محتوياتها الفلسفية والسياسية والاجتماعية، واجهاض للمحتوى التاريخي نفسه.

وفي النهاية فهناك العديد من الاشكاليات فيما يخص الرواية. واهم هذه الاشكاليات هي تلك التناقضات الموجودة عند المؤلف بوريس باسترناك بخصوص ما يسمى بالقومية اليهودية، وفكرة السبق للفرد على المجموع، والقومية الروسية «النزعة السلافية»، والتي تسير في مجملها في خط مواز مع تناقضات بطل الرواية يوري جيفاجو، من حيث تردداته في العلاقة بين زوجته وابنه وعشيقته «لارا». فهو يقول «لا شيء في الحياة أثمن من السعادة العائلية» مؤكدا بذلك على المعنى المباشر للجملة من ناحية، ومن ناحية اخرى مؤكدا على فكرة مجيء الفرد قبل المجموع، والتي اكدها المؤلف في العديد من رسائله عن الرواية «كل شيء فيها يدور حول فكرة الفرد». ومن ناحية ثالثة فبطل الرواية يطلق العديد من الافكار التي تبدو للوهلة الاولى بسيطة بشكل كامل، فيسوق الكثير من المصادفات التي يمتلىء بها كتاب العهد القديم ويلصقها مباشرة بالشعب الروسي عبر المسيح وكتاب الانجيل والايمان بالديانة المسيحية في محاولة للربط بينها وبين ما هو موجود من ادعاءات في العهد القديم، متخذا من معاناة الانسان الروسي وسيلة لابراز هذه الادعاءات والافكار. وعموما فمجمل هذه الافكار له ارتباط أصيل بأفكار أبي المؤلف (ليونيد باسترناك المولود في عائلة يهودية بمدينة اوديسا ١٨٦٢ ـ ١٩٤٥) وعلاقته بالصهيونية العالمية، ومفاهيمه عما يسمى بالامة اليهودية، وارتباط جميع هذه المفاهيم عنده بالموضوعات الرئيسية في رواية د. جيفاجو التي كتبها الابن. أما الشاهد الوحيد على هذه العلاقات فهو الكتاب الذي كتبه الاب ما بين عامي ١٩١٨ و١٩٢٠ في موسكو عن الفنان التشكيلي رمبرانت، والذي نشر بالروسية في برلين عام ١٩٢٣، ثم طبع بعد ذلك بالعبرية.

* * *

★ كاتب مصري يقيم في موسكو.

الاشـراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنـان تشـكيلي من مصر

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

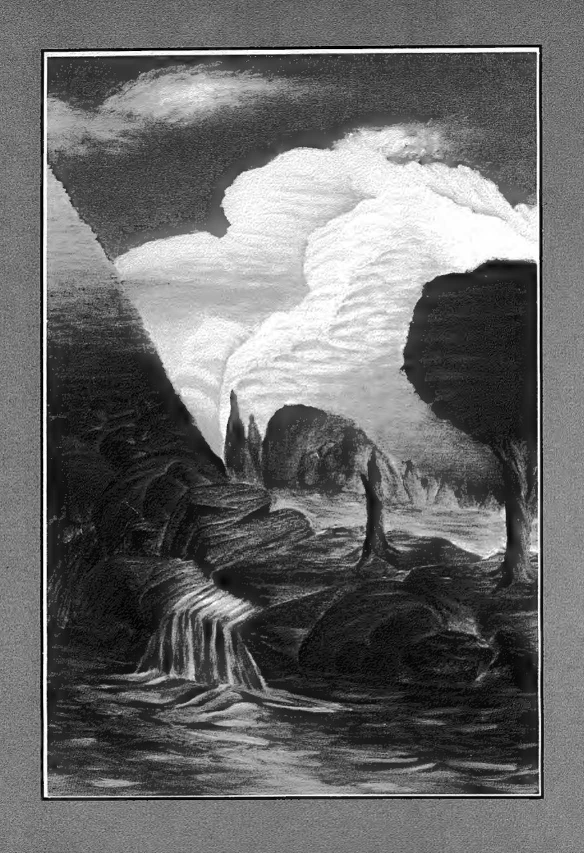
PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117,
ALwady ALkabeer, Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة
البدالة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢

إشـارات :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ من أعمال الفنان سعيد الجهضمي ـ سلطنة عمان

الغلاف الأخير : عدسة بدر النعماني ـ سلطنة عمان ◄


نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية